

3.º Ciclo  
em Sociologia

Genealogia, morfologia, dinâmicas  
e produtos do *rock* independente  
de Teresina no início do século XXI.

Thiago Meneses Alves

**D**

2017



**Thiago Meneses Alves**

**Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do *rock*  
independente de Teresina no início do século XXI.**

Tese realizada no âmbito do Doutorado em Sociologia, orientada pela Professora Doutora  
Paula Maria Guerra Tavares.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

janeiro de 2017

Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do *rock*  
independente de Teresina no início do século XXI.

Thiago Meneses Alves

Tese realizada no âmbito do Doutorado em Sociologia, orientada pela Professora  
Doutora Paula Maria Guerra Tavares.





## Sumário

Agradecimentos.....	9
Resumo.....	11
Abstract .....	12
Índice de ilustrações .....	13
Índice de tabelas .....	15
Lista de abreviaturas e siglas.....	16
Introdução .....	18
PARTE I.....	30
Capítulo 1 - Para uma sociologia do <i>rock</i> .....	31
1.1. Questões preliminares acerca da música popular .....	31
1.2. Rock, estrutura social e cultura popular .....	38
Capítulo 2 - Para uma diacronia do <i>rock</i> brasileiro.....	52
2.1. A explosão da Jovem Guarda e a formação de um mercado massivo de rock .....	54
2.2. A Tropicália e a formação de um “som universal” .....	59
2.3. A diluição da pós-Tropicália .....	67
2.4. O frenesi de um mercado massivo .....	72
2.5. O massivo agora também é híbrido .....	81
2.6. Segmentação, ostracismo e ecletismo .....	87
Capítulo 3. – Sobre o discurso da independência musical .....	91
3.1. Considerações gerais sobre a independência na música.....	91
3.2. O discurso da independência musical no contexto brasileiro .....	95
Capítulo 4. – Fundamentos de uma sociologia cultural da música popular .....	105
4.1. Marcos fundadores da sociologia da música .....	105
4.2. Para uma sociologia cultural da música popular .....	112
Capítulo 5. – Para a análise do <i>rock</i> independente de Teresina .....	122
5.1. Os campos sociais .....	123
5.1.1. Teoria bourdieusiana e o fenômeno estético .....	129
5.2. Os mundos da arte .....	132
5.3. Os mundos da cultura.....	137
5.4. As cenas musicais .....	140
<i>Intermezzo</i> : opções metodológicas.....	146

PARTE II .....	157
Capítulo 6. – A genealogia do <i>rock</i> independente de Teresina .....	158
6.1. Juntando os fragmentos, produzindo novas peças e montando um mosaico I: a trajetória do <i>rock</i> teresinense no século XX .....	161
6.1.1. Os anos de 1960: A chegada da <i>Jovem Guarda</i> e a gênese do <i>rock</i> teresinense .....	161
6.1.2. Os anos de 1970: a movimentação em torno dos festivais de música e o surgimento de uma produção roqueira autoral .....	167
6.1.3. Os anos de 1980: diversidade musical e os primeiros registros fonográficos .....	171
6.1.4. Os Anos de 1990: hibridações culturais e o surgimento dos primeiros cânones .....	177
6.2. Juntando os fragmentos, produzindo novas peças e montando um mosaico II: a sedimentação do <i>rock</i> independente de Teresina no século XXI .....	190
6.2.1. Os anos 2000: euforia e visibilidade .....	192
6.2.2. Teófilo: a representação de um início de década arrebatador.....	197
6.2.3. <i>Lado 2 Estéreo</i> : quando o <i>rock</i> teresinense sai de casa e desbrava o mundo .....	200
6.2.5. Segmentação, ostracismo e ecletismo no <i>rock</i> independente de Teresina na segunda década do século XXI.....	213
6.2.6. <i>Guardia</i> : o <i>rock</i> independente de Teresina na era da desmaterialização da música	217
Capítulo 7. – A morfologia do <i>rock</i> independente de Teresina (2014-2016).....	223
7.1. Projetos musicais.....	228
7.1.1. <i>Pop Rock</i> .....	233
7.1.2. <i>Indie rock</i> .....	238
7.1.3. Híbridos.....	245
7.1.4. <i>Rock vintage</i> .....	252
7.1.5. Outros projetos musicais .....	256
7.2. Entidades promotoras de eventos (2014-2016).....	260
7.2.1. Produtoras especializadas.....	262
7.2.2. Coletivos culturais.....	270
7.2.3. Entidades Governamentais .....	278
7.2.4. Espaços de concertos especializados.....	282
7.2.5. Outras entidades promotoras de eventos .....	283
7.3. Espaços de fruição (2014-2016).....	285
7.3.1. Tipologias.....	286
7.3.2. Disposição territorial .....	293
7.4. Instâncias de legitimação .....	311
7.4.1. No âmbito da imprensa oficial .....	315

7.4.2. No âmbito da imprensa alternativa.....	318
Capítulo 8. – As dinâmicas no <i>rock</i> independente de Teresina no século XXI.....	325
8.1. As principais formas de alianças travadas.....	327
8.2. Principais tensionamentos .....	336
Capítulo 9. – Os produtos do <i>rock</i> independente .....	351
9.1. O incremento e sedimentação da produção fonográfica no contexto de desmaterialização da música.....	357
9.2. Produção videográfica (o caso dos videoclipes): um segmento em expansão .....	366
9.3. Os primeiros passos de um (ainda) longo caminho: a repercussão dos produtos do <i>rock</i> independente .....	373
9.4. Os significados da produção: o caso das hibridações culturais .....	377
9.4.1. Fatores relacionados com a localização geográfica.....	379
9.4.2. Fatores relacionados ao período temporal .....	385
9.4.3. Outros pontos sobre as hibridações culturais .....	386
Considerações finais.....	390
Referências bibliográficas .....	403
Sítios e arquivos eletrônicos.....	416
Registros fonográficos por país - Brasil.....	422
Registros fonográficos por cidade - Teresina.....	425
Anexos.....	431
Anexo 1 Bandas e artistas solo catalogados no âmbito do <i>rock</i> pop teresinense .....	432
Anexo 2 Projetos catalogados no âmbito do indie <i>rock</i> teresinense .....	446
Anexo 3 Projetos catalogados no âmbito dos híbridos.....	455
Anexo 4 Projetos catalogados no âmbito do <i>rock</i> vintage .....	468
Anexo 5 Outros projetos musicais no âmbito do <i>rock</i> independente de Teresina.....	474
Anexo 6 Entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito público (2014-2016).....	485
Anexo 7 Entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito privado (2014-2016).....	486
Anexo 8 Entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito do terceiro setor (2014-2016) .....	488
Anexo 9 Espaços de fruição privados especializados catalogados (2014-2016).....	489
Anexo 10 Espaços de fruição privados não-especializados catalogados (2014-2016) .....	491
Anexo 11 Espaços de fruição públicos especializados catalogados (2014-2016).....	493
Anexo 12 Espaços de fruição públicos não-especializados catalogados (2014-2016).....	494
Anexo 13 Espaços de fruição pertencentes ao terceiro setor catalogados (2014-2016).....	496
Anexo 14 Espaços de fruição catalogados na zona Leste de Teresina (2014-2016).....	497

Anexo 15 Espaços de fruição catalogados no centro de Teresina (2014-2016).....	500
Anexo 16 Espaços de fruição catalogados na zona Norte de Teresina (2014-2016) .....	501
Anexo 17 Espaços de fruição catalogados na zona Sudeste de Teresina (2014-2016) .....	502
Anexo 18 Espaços de fruição catalogados na zona Sul de Teresina (2014-2016) .....	503
Anexo 19 Álbuns catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI	504
Anexo 20 Extended plays catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI.....	509
Anexo 21 Singles catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI .....	512
Anexo 22 Demos catalogadas no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI	514
Anexo 23 Bootlegs catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI .....	516
Anexo 24 Compilações catalogadas no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI.....	517
Anexo 25 Fonogramas dispersos catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI .....	518
Anexo 26 Videoclipes catalogados no rock independente de Teresina no século XXI .....	520
Anexo 27 Guião principal de entrevista semiestruturada presencial.....	527
Anexo 28 Capas dos fonogramas catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI .....	531

## **Agradecimentos**

Antes de tudo, gostaria de sublinhar a consciência do privilégio que foi estudar uma temática escolhida a dedo (a música), a partir de um território cujas minhas relações afetivas (Teresina) despertam o tipo de interesse genuíno, praticamente impossível de ser adquirido num ambiente “puramente” profissional. Ainda que este processo tenha tido uma gênese bastante pessoal, sem a presença de várias pessoas ele não teria se concretizado. Portanto, findo este percurso, agradecer é preciso.

Assim, gostaria de iniciar frisando o papel importantíssimo dos meus interlocutores neste processo, numa colaboração que extravasou, em muitas ocasiões, o contexto de interação de uma entrevista. Os momentos compartilhados, além de fornecerem material de suma importância para os resultados agora apresentados, foram fonte de incentivo e inspiração fundamentais. A vocês, o meu mais sincero obrigado.

Importante também ressaltar o papel das instituições que forneceram as condições para que o meu percurso fosse cumprido de forma eficaz. Assim, os meus sinceros agradecimentos ao Gabinete da Reitoria da Universidade do Porto pela mediação com o Programa Erasmus Lindo, que concedeu a minha bolsa de estudos, e ao qual registro os meus agradecimentos também. Ao Gabinete de Relações Internacionais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, assim como os Serviços Acadêmicos, os meus sinceros agradecimentos pela disponibilidade e eficiência sempre demonstradas. Finalmente, gostaria de enfatizar a minha gratidão ao Departamento de Sociologia da Universidade do Porto. Os ensinamentos repassados neste processo serão de grande valia para a minha vida intelectual e profissional. A vocês, mestres, minha sincera gratidão.

À minha orientadora Paula Guerra, agradeço, entre outras coisas, pela confiança no meu trabalho, pelo valoroso auxílio na inserção em um novo ambiente acadêmico e institucional, assim como pelas valiosas lições a respeito da Sociologia, as quais levarei no decorrer do meu percurso profissional.

Aos meus amigos Carlos Rocha e Emanuel Alcântara eu devo um agradecimento especial. Seja pela importante acolhida em Teresina no período da pesquisa de campo,

mas também pelo senso de empatia e camaradagem que os anos não se atrevem a enfraquecer. À minha querida amiga Clarissa Poty, os meus agradecimentos pelo interesse em ouvir sobre o processo desta investigação, transmitindo sempre um *feeling* inspirador. Aos amigos do Porto que cruzaram o meu caminho e que tornaram esta experiência ainda mais profunda, interessante e formativa. Entre tantos, um agradecimento especial para Franciso Conrado, Ana, Marcela, Nina, Sael, Tobias, Myrna, Ana Cecília, Janek, Frederico, Pedro, aos quais sou grato pelo senso de humor e empatia constantes.

Não poderia deixar de mencionar os meus familiares mais próximos (Ivane, Alves e Tahiana). Pela torcida sincera e disponibilidade ininterrupta, minha gratidão para com esses sentimentos descompromissados, que aprendemos a perceber melhor com o tempo, é imensurável. Pela atenção e carinho disponibilizada nos momentos que antecederam à defesa da tese, os meus sinceros agradecimentos à “famiglia italiana” (Emilio e Valéria).

Por último, por tudo o que tem feito, seja no nível pessoal, seja no nível profissional, gostaria de agradecer à minha querida Irene. Suspeito de que eu simplesmente não teria chegado ao fim sem o seu auxílio primoroso. O simples fato de teres aparecido e permanecido na minha vida é um privilégio que procuro fruir dia após dia. Se eu posso afirmar categoricamente a maravilha que tem sido a vida até agora, boa parte da segurança nessa afirmação se deve à nossa convivência.

.....

.....

## Resumo

A presente investigação insere-se no conjunto de trabalhos que abordam as produções musicais estruturadas fora dos grandes aparatos da indústria cultural e distantes de grandes centros econômicos, políticos e mediáticos, tomando como referência o contexto brasileiro, e como objeto de estudo o caso do *rock* independente produzido na cidade de Teresina no início do século XXI. O objetivo geral consistiu na análise dos agentes e instâncias em interação que fornecem as condições para a existência de um segmento musical de feições alternativas à música massiva disseminada na cidade. Buscou-se, mais especificamente, esboçar a genealogia deste gênero musical no território analisado, explicitando também as dinâmicas de interação dos seus agentes e estruturas, assim como o incremento recente do catálogo de obras oriundo destas movimentações. Efetuou-se este percurso a partir da formatação de um estudo de caso alargado, amparado num olhar intensivo e de cariz qualitativo. Um dos principais resultados interliga-se com o fato de o segmento musical analisado ter alcançado contemporaneamente um estado de relativa especificidade e autonomia. Logo, o desvelar desta produção evidenciou um contexto musical que possui uma história que já perdura no tempo e se expande a cada dia no (ciber)espaço. De uma morfologia composta por uma multiplicidade de agentes e de instâncias em interação, nem sempre convergentes, cujas atividades têm culminado, entre outros importantes avanços, num acervo cada vez mais substancial de obras. Apesar destes avanços, existem ainda desafios a serem superados, e que giram principalmente em torno da pouca visibilidade, mesmo no contexto periférico brasileiro, diante de um mundo que consome e produz um volume cada vez maior de música.

**Palavras-chave:** campos artísticos; mundos da arte; música popular; música independente; rock; Teresina.

## **Abstract**

This investigation is part of a series of works that deal with musical productions structured outside the great cultural industry apparatus and distant from large economic, political and media-scape centers, taking as reference the Brazilian context, and as object of study the indie rock produced in Teresina at the beginning of the 21st century. The main objective consisted in the analysis of agents and instances of interaction that provided the conditions for the existence of the alternative musical segment in response to the disseminated mass-music consumed in the cities. We sought, specifically, to outline the genealogy of this genre in the analyzed territory, highlighting the underlying structure of its agents and structures, as well as the rapid increase of the catalog of works originating from these movements. This research resorted to a broader the extended case method, adopting an intensive perspective of a qualitative approach. We concluded that the analyzed musical segment reached, during its course, a stage of relative autonomy and specificity. Thus, the disclosure of this production bespoke of a musical context that possesses its own longstanding history and that is ever-expanding in the cyberspace. The morphology is composed of a multiplicity of agents and instances in continuous interaction, not always convergent, that have culminated, among other important advances, in an increasingly collection of work. Despite that, it persists many challenges to be overcome, being the low-visibility, even in the Brazilian peripheral context, facing a world that consumes and produces an ever-increasing number of musical projects, one of the main hindrances.

**Keywords:** artistic fields; art worlds; popular music; independent music; rock; Teresina.



## Índice de ilustrações

Ilustração 1 – As coletâneas Geléia Gerou (1985) e Cantares (1987).....	175
Ilustração 2 – Split Stop the Fire e Tecnodeath (1989), dos grupos Avalon e Megahertz. ....	177
Ilustração 3 – Demo-tape Lampião (1991) e compacto Shout (1993), de um dos principais nomes do metal piauiense, o grupo Scud. ....	182
Ilustração 4 – Produção Fonográfica do Narguilé Hidromecânico: Narguilé Hidromecânico (1998), Poeirão (2000), Com Gosto de Gás (2005) e Ainda Vivo (2011). ....	188
Ilustração 5 – Os álbuns Com Fusão (2001) e Matulão (2005), do compositor Teófilo. ....	200
Ilustração 6 – EP Liberation (2001) e álbuns SambaQueTortoeOutros Ritmos (2003) e Samba Bloody Samba (2005) da banda Lado 2 Estéreo. ....	204
Ilustração 7 – Registros fonográficos oficiais do grupo Validuaté: Demo homônima (data não especificada), álbuns Pelos Pátios Partidos em Festa (2008) e Alegria Girar (2009), EP Este Lado Para Cima (2013) e singles reunidos sob o título Carnavali (2016).....	212
Ilustração 8 – Produção fonográfica do grupo Guardia: EP Quando Chegar (2011), EP II (2013), álbum Guardia Nova (2013), álbum Imperfei (2015). ....	221
Ilustração 9 – Álbum Labirinto (2012), da banda Aclive, Senhora ou Senhorita (2005), da banda Madame Baterflai, e álbum Eu Mesmo Sendo Sempre Eu (2012), de Taiguara Bruno.....	238
Ilustração 10 – EP Até Outro Dia (data não especificada), do Trinco, o álbum Refém da Sutileza (2010), do duo Canis Vulgaris e o álbum homônimo (2016) de Hugo dos Santos. ....	241
Ilustração 11 – O material recém-lançados na altura da escrita da tese: álbum Foda! (2016), de Valciân Calixto, o álbum A mistura é a Arte do Tempero (2014), da Estação Gandaia, e o EP Todo Lascado (2016), do grupo Bia e os Becks. ....	251
Ilustração 12 – Alguns lançados pelo subgrupo vintage no decorrer do século XXI: os homônimos dos grupos Br-316 (2016) e Clínica Tobias Blues (2010), e o álbum Walking Alone (2015), do grupo Maverick 75.....	255
Ilustração 13 – Localização de Teresina no mapa do Piauí e no mapa do Brasil.....	294
Ilustração 14 – O perímetro urbano de Teresina e em destaque a Zona Leste da cidade a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Leste (SDU Leste). ....	297
Ilustração 15 – Disposição dos espaços de fruição na Zona Leste de Teresina (2014-2016). ....	300
Ilustração 16 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente de Teresina no Centro (2014-2016).....	303
Ilustração 17 – Zona Norte de Teresina a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Urbano Centro-Norte (SDU Centro-Norte).....	304
Ilustração 18 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente de Teresina na Zona Norte (2014-2016).....	305

Ilustração 19 – Zona Sul de Teresina a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Urbano Sul (SDU Sul). .....	307
Ilustração 20 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente na Zona Sul (2014-2016). Fonte: Elaboração própria a partir do Google Maps.....	308
Ilustração 21 – Zona Sudeste de Teresina a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Urbano Sudeste (SDU Sudeste). .....	309
Ilustração 22 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente de Teresina na Zona Sudeste (2014-2016). .....	310

## Índice de tabelas

Tabela 1 – Exemplo de sinopses das entrevistas.....	154
Tabela 2 – Categorias iniciais, intermediárias e finais no que diz respeito aos significados atribuídos pelos agentes ao tópico hibridações culturais no rock independente de Teresina no século XXI. ....	156
Tabela 3 – Marcos principais da trajetória do rock de Teresina no século XX.....	189
Tabela 4 – Representação gráfica da morfologia do rock independente de Teresina. ....	225
Tabela 5 – Subgrupos verificados no rock independente de Teresina no decorrer do século XXI.	232
Tabela 6 – Representação gráfica das alianças e conflitos no rock independente de Teresina a partir do ponto de vista dos agentes. ....	326
Tabela 7 – A distribuição dos produtos fonográficos do rock independente de Teresina no século XXI a partir dos formatos.....	358

## **Lista de abreviaturas e siglas**

ABMI – Associação Brasileira de Música Independente

ABPD – Associação Brasileira dos Produtores de Discos

ABRAFIN – Associação Brasileira de Festivais Independentes

AC – Acre

ARPANET – *Advanced Research Projects Agency Network*

CD – *Compact disc*

DCE – Diretório Central dos Estudantes

DVD – *Digital video disc*

EP – *Extended play*

FEMBA – *Festival de Música do Bairro Buenos Aires*

FEMPI – *Festival de Música da Fundação Universidade Federal do Piauí*

FEMIP – *Festival de Música Instrumental do Piauí*

FENEMP-PI – *Festival Nordestino de Música Popular*

FMPBEPI – *Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí*

FMPBEVI – *Festival de Música Popular do Bairro Bela Vista*

FESPAPI – *Festival do Parque Piauí*

FUNDAC – Fundação Cultural do Piauí

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDHM – Índice de Desenvolvimento Humano Municipal

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros

LP – *Long play*

MBR – Música do Brasil

MG – Minas Gerais

MMPB – Moderna Música Popular Brasileira

MPB – Música Popular Brasileira

MpopB – Música Pop Brasileira

MT – Mato Grosso

PI - Piauí

PR - Paraná

SDU – Superintendências de Desenvolvimento Urbano

SEMPPLAN – Secretaria Municipal de Planejamento Urbano

SIEC – Sistema de Incentivo Estadual à Cultura

SNI – Sem Nada a Informar

UFPI – Universidade Federal do Piauí

## Introdução

O trabalho desenvolvido no decorrer desta investigação visou apresentar a maneira como as atividades, assim como os respectivos produtos resultantes, de um conjunto de agentes e instâncias em interação têm permitido a permanência de um segmento musical calcado no *rock* de feições alternativas na cidade brasileira de Teresina no início do século XXI. Os resultados apresentados estão inseridos nos estudos da sociologia da cultura sobre as manifestações musicais que se estruturam fora ou nas bordas das grandes indústrias culturais e em territórios periféricos — quando comparados com os grandes centros de referência econômica, financeira, política, social e mediática, tomando como padrão o contexto brasileiro.

Como toda empreitada desta natureza, estes resultados são o fruto de um complexo processo de adequação e balanceamento entre as questões relativas ao ambiente institucional em que foi concebido, os recursos disponíveis, as peculiaridades do objeto de estudo; assim como, complementarmente, dos quadros teórico-metodológicos adotados, das motivações advindas da trajetória pessoal do pesquisador e das especificidades do trabalho no campo. Todos estes fatores atuaram e atuam numa simbiose dialógica, de recorte múltiplo e plural. Tendo em vista este conjunto de fatores, são enumerados, a seguir, os critérios que nortearam as reflexões que compõem esta investigação, assim como um breve roteiro do seu percurso.

No início deste trajeto de investigação, em outubro de 2013, a proposta geral consistia no desenvolvimento de uma tese sobre a música produzida longe dos grandes centros brasileiros, com o olhar voltado para o *rock* do estado do Piauí, situado na região Nordeste do Brasil. Após a experiência de pesquisa do autor, no âmbito do mestrado, sobre a rede de festivais de música independente que começou a formar-se no Brasil em meados dos anos de 1990 (Alves, 2013), ficou provada a necessidade urgente de aprofundar as reflexões sobre a produção musical “periférica”, que se desenvolve à “margem”(ou “independente”) dos grandes circuitos vinculados à indústria cultural, e

que, a despeito de todas as complexidades inerentes à sua sobrevivência, ganha contornos cada vez mais expressivos.

A grande motivação para a escolha do Piauí está ligada ao envolvimento do investigador com a produção cultural naquele território durante um dado período de tempo. Foi este experienciar *in loco* que possibilitou perceber mais claramente um pressuposto já não tão novo — mas ainda pouco praticado no Brasil, apesar dos avanços recentes neste sentido — e que diz respeito à necessidade de compreensão mais detalhada de certos contextos musicais que não estão em evidência nem mesmo para os agentes inseridos na militância cultural. Dito em outras palavras, se, por um lado, a afirmação da existência de um universo musical “independente” do grande circuito comercial parece não constituir novidade, por outro lado, mantém-se um elevado grau de desconhecimento em torno deste universo musical até mesmo para os atores que nele estão inseridos. É neste sentido a importância e necessidade de insistir num mapeamento e posterior escrutínio crítico destas experiências que estão à margem (Vaz, 1988: 48). E isto é particularmente importante no caso da cidade de Teresina, um contexto musical em contínua expansão — como o que é verificado no caso do *rock* autoral —, mas que evidencia ainda uma elevada falta de informações mais sistematizadas. Assim, se é verdade que as discussões e análises científicas sobre os *clusters* que criam as condições necessárias para o desenvolvimento de certas manifestações musicais em territórios específicos no Brasil (Castro & Melo, 2011; Fernandes & Freire Filho, 2005; Herschmann, 2011; Miranda & Sá, 2011; entre vários outros), em Portugal (Guerra, 2010, 2013, 2015e) e no mundo anglo-saxônico (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004; Kruse, 2010; Straw, 1991; entre vários outros) são já bastante relevantes, isso não pode ser afirmado em relação ao território eleito para a análise nesta investigação.

No caso aqui investigado, o movimento de aproximação daquele contexto específico, assim como a posterior delimitação do objeto, permitiu refletir sobre a relevância de uma investigação deste teor, na medida em que verificou-se um desconhecimento quase generalizado, muito devido à falta de informações mais sistematizadas, sobre o fenômeno. Ora, tal conjuntura é que conduziu ao seu

deslindamento científico. Cabe aqui, a título ilustrativo, lembrar brevemente uma interpelação feita por um proeminente ator do meio cultural do Nordeste brasileiro, diretamente envolvido com a produção de música independente, que versava sobre as possibilidades de se sustentar uma investigação de doutoramento abordando o contexto musical do Piauí. Em termos mais específicos, a sua inquietação vinha da dúvida se existia material suficiente para realizar um trabalho desta magnitude, a qual foi respondida com uma grande apresentação, numa dessas noites regadas a conversas e boas músicas, dos trabalhos que se pretendia analisar, ao qual o agente, no fim da exposição, mudou completamente o seu olhar, saindo satisfeito e convencido da pertinência de tal empreitada. O fato é que se uma interpelação deste tipo não causaria estranheza vinda de alguém menos familiarizado com as questões da militância cultural, surpreendeu o fato de tal questionamento ter surgido a partir de um par da produção musical oriundo também de um contexto “periférico” (mais especificamente, do vizinho estado do Ceará, território com questões tão semelhantes às verificadas no Piauí em várias esferas, inclusive na música), reforçando, assim, a sensação da necessidade urgente de uma pesquisa que abordasse a conjuntura da produção de música autoral no Piauí.

Uma etapa fundamental no recorte do objeto foi operada pela modificação da proposta inicial de uma abordagem mais ampla do contexto do *rock* do Piauí para a delimitação de um estudo de caso alargado (Burawoy, 2000) da cidade de Teresina, capital deste estado. As especificidades que fazem de Teresina a cidade — do ponto de vista empírico — mais relevante no que tange à produção musical no Piauí estão ligadas justamente às suas dimensões, já que é de longe o maior município do estado — no ano de 2015 contava com mais de 800 mil habitantes (IBGE, 2016) —, concentrando a maior parte dos investimentos públicos no setor cultural e configurando um importante polo referencial para outros artistas que desenvolvem os seus trabalhos naquelas imediações. Em suma, o conjunto extenso da produção daquela cidade nos dias de hoje acaba por fornecer importantes pistas da produção do Piauí num sentido mais amplo, na medida em que muitas ações do Estado inteiro convergem para aquele território específico.

O desenrolar da pesquisa inicial mostrou a necessidade de um refinamento ainda



maior do objeto de análise, dado o elevado número de projetos autorais catalogados sob uma estética roqueira. No intuito de promover um recorte que não fosse arbitrário, optou-se pela exclusão dos segmentos do *punk* e *heavy metal*, na medida em que, ao contrário de outros segmentos verificados no *rock* autoral de Teresina, estes dois gêneros configuram (sub)culturas urbanas bastante específicas, possuindo características que permitem análises individualizadas (Cf., neste sentido, Silva & Guerra, 2015 e Janotti Jr, 2014). Estava claro, após a pesquisa inicial exploratória, que os segmentos do *punk* e do *heavy metal*, além de uma participação bastante efetiva no *rock* teresinense, configuravam-se em grupos mais coesos<sup>1</sup>, mais delimitados face aos seus membros e exclusivistas em termos de pertencimento a um grupo social específico. Assim, seria bastante razoável a escolha de um destes segmentos para um estudo de caso. No entanto, o olhar focalizado nestes termos, ainda que exigisse uma contextualização geral da música teresinense, não permitiria a compreensão mais detalhada do *rock* autoral como um todo, objetivo geral estipulado desde os primeiros passos deste percurso. Da mesma forma, olhares específicos e exclusivos sobre qualquer um dos outros segmentos verificados nesta produção afastariam dos objetivos iniciais de discutir aquele contexto de uma forma mais abrangente. Fato é que a pujança verificada em gêneros como o *punk* e o *heavy metal* no decorrer da trajetória do *rock* teresinense sugeria uma análise à parte de cada um destes segmentos. Ao mesmo tempo, como verificado na pesquisa inicial exploratória, a partir da análise da programação deste segmento musical (ver Capítulo 7), os outros grupos, se por um lado eram menos sedimentados, possuíam conexões mais robustas entre si, mostrando, no fim, as condições necessárias que permitiam uma análise conjunta e substancial do *rock* independente.

Após este percurso crucial de delimitação do objeto, a realidade empírica analisada nesta investigação focou-se no (1) conjunto de instâncias — agentes e estruturas em

---

<sup>1</sup> Este fenômeno foi verificado a partir da análise das programações de concertos nos anos de 2014, 2015 e 2016. O que se constatou é que os concertos de *heavy metal* ou *punk* costumam se restringir a grupos que executem estes gêneros. As exceções são verificadas principalmente em festivais organizados pelo poder público como o *Teresina é Pop*, por exemplo.

interação — que compõem o que é designado de *rock independente* de Teresina no século XXI, assim como o (2) conjunto de obras oriundas das suas atividades e representações. De modo mais específico<sup>2</sup>, centrou-se na esfera da criação-mediação do *rock independente* de Teresina que envolve projetos musicais, instâncias promotoras de eventos, espaços de fruição e instâncias de legitimação<sup>3</sup>, assim como os produtos, reunidos num grande catálogo, seja numa dimensão fonográfica, seja videográfica, no arco temporal que medeia o início do século XXI até a atualidade.

Logo, o objetivo geral desta investigação consistiu na análise do conjunto de agentes e estruturas em interação que compõem o *rock independente* de Teresina no século XXI, enumerando e interpretando a multiplicidade de instâncias no âmbito da produção e intermediação que articuladas fornecem as condições para o surgimento e permanência de uma produção de *rock* autoral, materializada num substancial catálogo, com feições alternativas à música massiva vigente na cidade. Para a apreensão holística deste objeto complexo, heterogêneo e multidimensional, foi articulado um referencial teórico baseado nos conceitos de reconhecidos autores da sociologia das artes e da cultura, assim como de autores proeminentes que têm trabalhado a interface sociologia/música popular, buscando, neste percurso, sublinhar o papel do *rock* nesta discussão. Junto a este primeiro bloco de autores oriundos de matrizes francófonas e anglo-saxônicas, foi realizado o esforço de contextualização dos contornos específicos que este gênero de música popular adquire no Brasil a partir de uma recente bibliografia que têm sido construída em torno desta temática.

A cientificidade deste caminho ditou a tradução deste objetivo geral em objetivos mais específicos e operacionais:

---

<sup>2</sup> Segundo Isabel Carvalho Guerra (2008: 37) o objeto de estudo consiste numa formulação já relativamente bem estruturada, que passou por algumas fases de reflexões, e que contém já informação empírica indutivamente analisada, assim como a aproximação a uma problemática teórica mediante a leitura de bibliografia apropriada ao tema. Neste sentido, é importante diferenciar o objeto de estudo de um simples “tema” ou de uma “realidade empírica”, fases de delimitação, respetivamente, anteriores à formulação do objeto.

<sup>3</sup> Baseado no modelo utilizado por Paula Guerra (2010, 2013, 2015e) na análise do espaço social relacional do *rock alternativo* português, mas com alterações no intuito de adequação à realidade empírica verificada no contexto de Teresina.

(1) Identificar a genealogia do *rock* na cidade de Teresina, desde a sua gênese até os dias atuais, sublinhando as características principais de cada época deste percurso e evidenciando as principais relações com o contexto histórico e social brasileiro.

(2) Compreender as dinâmicas específicas de interação entre os agentes e estruturas inscritos na cidade, seja a partir das convergências que permitem alguma coesão e, em última análise, a perpetuação no tempo e no espaço, seja a partir dos conflitos em busca de hegemonia, intrínsecos aos segmentos artísticos relativamente especializados.

(3) Analisar, tendo em vista o papel do desenvolvimento tecnológico no conjunto de mudanças estruturais recentes verificados na indústria musical, o incremento recente do catálogo de obras, seja na sua dimensão fonográfica, seja na sua dimensão videográfica.

(4) Avaliar, tendo em vista as possibilidades de apropriação das novas tecnologias do ambiente digital na contemporaneidade, a repercussão destas obras no contexto nacional e internacional no que tange à afirmação do *rock* independente em Teresina.

Interpretar a multiplicidade de significados específicos que esta produção adquire para os agentes daquele contexto, tomando como referência o tópico das “hibridações culturais”, ponto recorrente nas dinâmicas verificadas em muitas cenas musicais locais nos dias de hoje.

A tese agora apresentada está estruturada em duas partes, dividida em nove capítulos, além de um *intermezzo* onde são esclarecidas as opções metodológicas adotadas. Na Parte I, constituída pelos cinco primeiros capítulos, buscou-se discutir o papel da música popular e, de modo mais específico, do *rock*, como relevantes fenômenos para a compreensão de aspectos mais amplos da sociedade contemporânea; os desdobramentos e contornos que este gênero musical adquire no Brasil; bem como uma reconstituição histórica que o discurso da independência musical assume no contexto brasileiro. Complementarmente, buscou-se promover a discussão do arsenal sociológico

mobilizado na análise. Na Parte II, são apresentados os resultados da investigação propriamente dita, estruturados a partir de uma contextualização histórica do *rock* em Teresina, da análise do conjunto de agentes e instâncias em interação que mantém atividades neste segmento social, assim como das obras oriundas das suas atividades.

De modo mais específico, no Capítulo 1, traçou-se um quadro panorâmico da multiplicidade de perspectivas que orbitam em torno da categoria “música popular”, argumentando, posteriormente, sobre a possibilidade de compreensão do entorno social mais amplo em que esta instância ganha vida a partir de uma abordagem sociológica. Na esteira deste pressuposto central, foram enumerados e discutidos alguns aspetos da conjuntura social, econômica e política da sociedade norte americana da primeira metade da década de 1950 que forneceram as condições necessárias para o surgimento do *rock*. No final do capítulo, argumentou-se sobre a possibilidade de adentrar em muitas das principais questões culturais em voga na contemporaneidade a partir da análise de um fenômeno como o *rock*.

No Capítulo 2, procurou-se retratar brevemente os contornos específicos que o *rock* toma no Brasil a partir de uma descrição panorâmica desta trajetória no país. Assim, são apresentados os principais marcos deste gênero musical no contexto brasileiro, da sua chegada na década de 1950 até os dias atuais. Este capítulo serve como parâmetro para a análise das relações entre o panorama nacional e o de Teresina. De uma forma geral, é possível afirmar que o *rock* aterrou cedo no Brasil (1955), imediatamente após o seu surgimento nos Estados Unidos. Depois de períodos de grande repercussão nos meios de comunicação e grande desenvoltura comercial, verificados principalmente nos exemplos da *Jovem Guarda* (década de 1960) e do *Brock* (década de 1980), a variante roqueira no país passa atualmente por uma fase de distanciamento dos holofotes de algumas clássicas instâncias da grande indústria cultural, não obstante a produção vasta que se mobiliza fora deste âmbito, e que se encontra diluída, muito por conta, mas não apenas, do novo ambiente digital que emerge com a popularização da Internet.

No Capítulo 3, o objetivo principal foi elucidar a trajetória e o teor do discurso da

independência da música que se cria e produz no Brasil, nomeadamente no que toca às semelhanças e distinções com o discurso anglo-saxônico. Diferentemente do que tem ocorrido neste último contexto, o discurso da independência musical no Brasil foi identificado principalmente pela oposição às grandes empresas fonográficas que inviabilizavam uma fatia da produção nacional por conta do não-enquadramento desta última em certos delineamentos do mercado a partir do final da década de 1970. Assim, muito mais do que questões estéticas (o caso britânico), ou reivindicações em torno da possibilidade de competir ou mesmo se associar num mercado aberto com as gravadoras *majors* (o caso norte americano), o discurso independente brasileiro se pautou historicamente por uma polarização que sublinhava a “ameaça” vinda do exterior. Estas diferenças verificadas são fruto mormente de uma questão estrutural: enquanto no mundo anglo-saxônico (Estados Unidos e Inglaterra) se verificou a formação de um sólido mercado de música independente, no Brasil, a despeito das diversas tentativas, esse contexto não foi verificado nas mesmas proporções (De Marchi, 2005). No entanto, há uma diluição parcial deste discurso com a chegada do século XXI e as novas possibilidades de formatação de contextos musicais independentes onde a questão do suporte material fonográfico é secundária no modelo de negócios. É neste momento também que é esclarecida uma opção fundamental da pesquisa: a adoção da nomenclatura “independente” para o segmento analisado. Em linhas gerais, ainda que controversa, muitas vezes carregada de certa ambiguidade (Guerra, 2010; Vaz, 1988), e num mundo social onde as fronteiras entre *mainstream* e *underground* musical são cada vez mais porosas (Herschmann, 2011), o argumento a favor da utilização desta categoria sustenta-se sobretudo no fato de ser ainda bastante representativa (inclusive nestas ambiguidades) dos princípios e valores exalados por estes segmentos identificados com a música produzida fora das grandes estruturas comunicacionais e dos grandes circuitos comerciais e industriais (Hesmondhalgh, 1999).

No Capítulo 4, a partir de um roteiro sugerido por Andy Bennett (2008), é discutida a formação de uma vertente no âmbito da sociologia cujo objetivo é a compreensão do fenômeno da música popular. Fruto do chamado *cultural turn*, ocorrido em meados dos anos de 1980 (Featherstone, 1995; Guerra, 2015b), esta vertente — em

desenvolvimento até ao presente — traz para esta disciplina um interesse renovado pelas questões de cunho cultural que ocupavam uma posição periférica no domínio sociológico. Antes dessa discussão, é feita uma abordagem preliminar sobre os autores pioneiros na interface sociologia e música: primeiramente, o foco incide nas contribuições de Max Weber (1995) — mais especificamente, com o desenvolvimento do capitalismo e consequente processo de racionalização cultural e econômica — e no seu entendimento acerca da forma como a moderna música ocidental se configurou; e seguidamente com Theodor Adorno (2003, 2009) e suas considerações no que toca ao caráter pioneiro da sua problematização da música produzida sob a égide mercadológica.

No Capítulo 5, fez-se a discussão do arsenal sociológico movimentado para fundamentar o objetivo geral, ou seja, enumerar e problematizar o conjunto de agentes e instâncias em interação que compõem o *rock* independente de Teresina. Assim, à teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu (2003), são articuladas as contribuições de Howard S. Becker (1977a, 1977b, 2008) e do seu conceito de mundos da arte, Diane Crane (1992) e o conceito de mundos da cultura, e Will Straw (1991), entre outros autores, a partir do conceito de cenas musicais. De uma forma geral, estes referenciais foram escolhidos sob a justificativa de uma problematização que busca abranger o conjunto complexo de agentes, estruturas e atividades necessárias para a realização da obra de arte tal como ela se apresenta comumente. Dito de outra forma, parte-se do pressuposto de que ainda que dotada de uma dimensão oriunda da subjetividade do criador, os significados adquiridos pelas obras de arte também são derivados de uma complexa teia que excede, em muito, tal dimensão subjetiva do artista, contendo pistas da conjuntura social na qual tais obras foram concebidas (Guerra, 2010).

Antes da Parte II, apresenta-se um *Intermezzo* onde são descritas as opções metodológicas da investigação. É neste momento que se explicita o estudo de casos alargado levado a cabo aqui através das escolhas feitas pelo método qualitativo, assim como pelas técnicas de análise de conteúdo documental e entrevistas semiestruturadas. Ainda nesta secção, são detalhados alguns passos importantes no processo de imersão no campo, assim como explicados alguns critérios utilizados na delimitação do objeto de

estudo empírico.

No Capítulo 6, primeiro da segunda parte desta tese, procurou-se delinear a trajetória do *rock* na cidade de Teresina, da sua gênese, cujo marco principal é o surgimento do grupo *Os Brasinhas*, em 1966 (Ferreira, 2006), até os dias de hoje. Neste percurso optou-se por sublinhar as principais características de cada fase desta trajetória, numa articulação com o contexto nacional mais amplo, assim como as carreiras artísticas que mais repercutiram naquele meio. De uma forma geral, é possível afirmar que o *rock* teresinense nasce na esteira do movimento da *Jovem Guarda* na segunda metade dos anos de 1960 — variação brasileira do *rock* iê-iê-iê — iniciando uma produção propriamente autoral na década de 1970, com a fundação da *Banda da Cidade Verde*. A despeito de Teresina já possuir um cenário musical bastante diversificado nos anos de 1980 — diversidade esta verificada no número elevado de músicos que produziam material autoral na cidade, nos espaços de fruição existentes, assim como nos concertos frequentes de artistas de renome nacional (Medeiros, 2013) —, a produção fonográfica era ainda bastante pequena, e a videográfica praticamente inexistia. Este panorama adverso no que diz respeito ao registro das obras seria superado apenas a partir de meados dos anos 2000, recorte temporal eleito para a análise, e marcado pela autonomização e especificidade cada vez maior do *rock* independente de Teresina.

A enumeração e posterior interpretação da forma como está articulado relacionalmente o conjunto de agentes e de instâncias que, a partir de um conjunto de práticas e ações coordenadas, fornecem as condições para o surgimento de um vasto conjunto de obras e criações artísticas independentes compõem o Capítulo 7. De modo mais específico, foram analisados (1) os projetos musicais que desenvolvem ou desenvolveram atividades no decorrer do século XXI o *rock* independente de Teresina; (2) as entidades promotoras de eventos, a partir da caracterização e análise destas instâncias tomando como referencial as ambiências/cenas das culturas urbanas contemporâneas (Crane, 1992); (3) os espaços de fruição, seja no que diz respeito às tipologias (públicos, privados ou do terceiro setor), seja no que diz respeito à sua distribuição no território da cidade; (4) as instâncias de divulgação e legitimação,

algumas com grande visibilidade e outras de alcance mais restrito, que sustentam a canonização do *rock* independente. Foram verificados mais de 130 projetos que atuam ou mantiveram algum tipo de atividade no decorrer do século XXI, distribuídos em quatro subgrupos — *rock pop*, *indie rock*, híbridos e *rock vintage*; mais de 50 entidades promotoras de eventos no âmbito do mercado, do Estado ou do terceiro setor; mais de 70 espaços de fruição, também distribuídos nos três setores e em todas as zonas da cidade; assim como mais de 40 instâncias de divulgação e legitimação, seja no âmbito de uma imprensa oficial, seja no de uma imprensa alternativa.

Se no capítulo anterior o objetivo foi enumerar e analisar os elementos da morfologia relacional do *rock* independente de Teresina, ou seja, os seus agentes e instâncias em interação, o Capítulo 8 teve como intuito a análise das especificidades destas interações a partir de dois pontos ambivalentes, contudo, intrínsecos a segmentos artísticos com relativa autonomia e especialização (Bourdieu, 1993): as alianças e os confrontos estabelecidos em termos de lutas e disputas simbólicas. As ações colaborativas travadas no *rock* independente de Teresina dão-se a partir de duas formas principais: a partir de ações mais pontuais sem a mediação de instâncias específicas como associações, coletivos e etc., assim como por meio deste tipo de aparato. No que tange especificamente aos conflitos, estes são de três tipos: os conflitos entre os próprios artistas, os conflitos entre os artistas e as entidades do poder público responsáveis pela gestão cultural, assim como entre os artistas e os promotores de eventos. Cada um destes tipos possui diversos desdobramentos mais específicos.

Finalmente, no nono e último capítulo, tomando como pano de fundo o papel das novas tecnologias nos processos recentes de reestruturação do *business* da música e, em linhas gerais, do próprio capitalismo contemporâneo (Abreu, 2010; Bennett *et al.*, 1993; Castells, 1999; Cocco *et al.*, 2003), analisou-se o conjunto representativo de obras geradas no âmbito do *rock* independente de Teresina, reunidas num catálogo criado no decorrer da investigação, a partir das dimensões fonográfica e videográfica. Na primeira dimensão foram catalogados mais de 200 produtos, distribuídos nos mais diversos formatos e suportes. Já na segunda dimensão, foram catalogados mais de 50



videoclipes. Ainda que boa parte do material produzido neste contexto não extravase as fronteiras do território da cidade de Teresina, há um incremento recente no que diz respeito à repercussão nacional e internacional destas obras. Para encerrar, fez-se um escrutínio, a partir dos discursos dos agentes entrevistados na investigação, dos significados que aquela produção adquire a partir do tópico “hibridações culturais” (Canclini, 2003), temática onipresente nas cenas de música independente contemporâneas (Kruse, 2010). As especificidades da localização geográfica de Teresina e do período temporal situado entre o final dos anos 1990 e toda a primeira década do século XXI, em que emerge uma tendência de grande sucesso no *rock* produzido na cidade sob a égide do diálogo entre local e global, e aqui chamada de *rock* regional, são os principais tópicos em torno dos quais orbitam estes discursos.

# **PARTE I**

## **Capítulo 1 - Para uma sociologia do *rock***

### **1.1. Questões preliminares acerca da música popular**

A música popular constitui uma das principais formas de lazer na sociedade contemporânea. Dos megafestivais aos espaços de dança mais singelos, a música é um importante vetor de agrupamentos sociais, muitas vezes tomando dimensões importantes na vida cotidiana dos membros destes grupos. Se é verdade que há um substancial incremento nos estudos sobre a música popular a partir do final dos anos de 1960 (Bennett, 2001), parece bastante razoável afirmar, em contrapartida, a dificuldade na própria definição mais precisa desta instância. A gênese da categoria remonta a meados do século XVIII, utilizada no âmbito do desenvolvimento comercial de produtos culturais. Posteriormente, foi utilizada também seja para caracterizar a música direcionada para um mercado burguês, que se consolidou no decorrer do século XIX, seja para designar as canções camponesas, “tradicionais” e/ou de cunho nacional (Middleton, 1990).

Oriunda de um contexto essencialmente urbano, a música popular, num sentido como o mais conhecido atualmente, ganha contornos mais específicos no início do século XX (Napolitano, 2002). Consiste numa mescla complexa entre elementos de caráter erudito e folclórico, formatadas para o consumo massivo, cuja circulação baseou-se sobretudo no registro em suportes materiais (a partitura ou o fonograma). Nas palavras de Marcos Napolitano, e vale a pena a longa citação, são muitos e das mais diversas origens os elementos que, articulados a partir do contexto de acentuada urbanização derivado do desenvolvimento capitalista, irão resultar no que conhecemos atualmente como música popular:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música

para chorar, de dor ou alegria...) (...). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse (Napolitano, 2002: 12).

A coexistência de diversos significados para a expressão é um fato. No intuito de uma descrição geral deste heterogêneo conjunto, Birrer (1985 *apud* Middleton, 1990) elenca quatro grandes perspectivas de definições da música popular: (1) definições normativas, que tomam a música popular como uma categoria inferior, vulgar; (2) definições negativas, que caracterizam a música popular a partir daquilo que ela não é (geralmente em relação à *folk music* ou à *art music*); (3) definições sociológicas, que associam à música popular a determinados grupos sociais; (4) definições tecnológicas e econômicas, que classificam a música popular como uma instância difundida pelos meios de comunicação de massa para um mercado de massa.

Fato é que as complexidades inerentes a um fenômeno tão multifacetado não permitem problematizá-lo a partir de apenas umas destas definições. Assim, se no primeiro grupo (definições normativas) a análise é norteadada por critérios extremamente arbitrários (cultura “superior” vs. cultura “inferior”), no segundo grupo (definições negativas) o problema estaria situado no fato de que as categorias *folk*, *art* e popular são cada vez menos discerníveis nas sociedades contemporâneas. A lacuna principal da terceira categoria (definições sociológicas) estaria na associação de uma forma musical específica de uma maneira demasiado esquemática a determinados grupos sociais, não alcançando a fluidez e complexidade da sociedade atual. A problemática principal inscrita nos contornos das definições tecnológicas e econômicas giraria em torno do papel exercido pelos meios de comunicação massivos na diluição das antigas “fronteiras” entre erudito, folclórico ou massivo. Neste sentido, qualquer música, independentemente de suas conformações estéticas, pode ser considerada “popular”, bastando, para isso, que seja difundida a partir dos mecanismos da indústria da cultura (Middleton, 1990).

Adorno (1986) foi um dos pioneiros na problematização da música popular, caracterizando esta instância essencialmente a partir da distinção com a “música séria”,

erudita. Enquanto esta última manteria o *status* artístico— fator verificado nomeadamente no caráter de totalidade, onde cada fragmento faz referência ao todo da peça musical—a música popular seria caracterizada essencialmente por fórmulas inscritas nas lógicas comerciais da indústria da cultura (standardização, pseudo-individação e outras). O efeito principal para o ouvinte seria a indução a um tipo de escuta que privilegiaria os detalhes em detrimento do todo. Em última análise, isso significaria o esvaziamento do caráter de originalidade, na medida em a dimensão artística seria subtraída por fórmulas previamente estabelecidas.

Apesar do manancial de críticas à visão de Adorno sobre esta generalização que deixa pouco espaço para o papel ativo do ouvinte, Dias (2000), numa pesquisa fundamental sobre a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1980 e 1990, utiliza um referencial fortemente amparado no trabalho do autor alemão para analisar algumas práticas bastante recorrentes no período de sua investigação, e descritas por Adorno na longínqua década de 1940. Para tal empreitada sobre a música popular, delineada enquanto o produto “(...) do processo de produção da grande transnacional do disco [...], seja qual for seu gênero ou estilo” (Dias, 2000: 46), utiliza as ideias de standardização, pseudo-individação e repetição. A standardização apareceria nas conhecidas “fórmulas de sucesso” inscritas dentro da produção industrial fonográfica. Já a pseudo-individação é percebida seja na retórica da “livre escolha” emitida pelo mercado, seja na “riqueza” de detalhes verificada em algumas canções, mas que dificilmente promovem rupturas efetivas com os padrões estabelecidos pela indústria. Estas, pelo contrário, serviriam muito mais para ludibriar os consumidores com uma falsa sensação de diversidade verificadas nas estratégias de segmentação do mercado. Por fim, a repetição é percebida nas programações de rádio e TV, nas exposições dos ídolos nos noticiários, que estimulam o consumo das músicas e das imagens e produtos associados a estes indivíduos.

No fim, ainda que muitas das questões formuladas pelo autor alemão tenham sido colocadas em causa por diversos outros estudiosos da música popular, as reflexões acima dizem respeito a práticas (ainda) facilmente verificadas no âmbito da grande indústria fonográfica (Dias, 2000; Lunghurst, 2007). Este fato prova a pertinência, tomada num

teor moderado, das reflexões do autor a respeito da música produzida, difundida e consumida a partir das lógicas mercantis. Mesmo em meio a tantas controvérsias, o trabalho pioneiro de Adorno teve diversos desdobramentos no âmbito das reflexões em torno da música popular. Assim, as primeiras reapreciações da obra do autor alemão deram origem essencialmente a dois tipos de abordagens no que diz respeito aos consumidores: (1) a ideia de ouvinte regressivo e alienado, por um lado, (2) e a ideia de um ouvinte mais ativo, consciente do seu papel de coprodutor de significados (Napolitano, 2002).

Numa articulação de um método para a análise da música popular, Philip Tagg (2003: 10 – 14) busca diferenciar esta instância das outras duas grandes manifestações musicais — a folclórica e a erudita —, apresentando um conjunto de elementos distintivos da primeira. Assim, em linhas gerais, a música popular seria caracterizada pela transmissão e produção efetuada por profissionais em uma distribuição massiva, cujo modo de conservação principal é o registro fonográfico e cujo contexto econômico, social e político que permite a sua aparição é uma sociedade industrial. Possui um nível baixo de formalização estética e teórica. Além disso, a questão da autoria, diferentemente da música folclórica, é um elemento central.

Numa problematização sobre o negócio musical contemporâneo, Martin (1995: 217) argumenta que o foco de uma abordagem sociológica deve recair principalmente no conjunto mais abrangente e heterogêneo de manifestações que são definidas essencialmente pela oposição à música que se autointitula “séria”, cujas origens estão ligadas ao processo mais amplo de racionalização descrito por Weber, e cuja causa primeira é o próprio desenvolvimento capitalista. Este conjunto vasto representaria o amplo leque da música popular.

É neste sentido que a produção musical numa sociedade industrializada é vista muito mais como um negócio do que como uma arte. Na medida em que a fatia inscrita neste segmento possui um peso forte no conjunto geral da música produzida, difundida e consumida atualmente, uma agenda sociológica que esteja seriamente comprometida com as dinâmicas sociais contemporâneas deve, mais do que se preocupar em legitimar e

promover uma música “séria”, investigar os processos envolvidos na constituição da música popular. No seu livro sobre os conceitos-chave presentes no âmbito da música popular, Shuker (1998: xii) afirma que esta caracteriza-se essencialmente por abranger “(...) um híbrido de tradições musicais, estilos e influências, [ao mesmo tempo em que] (...) é um produto econômico investido de significado ideológico por muitos de seus consumidores” (Shuker, 1998: xii). Este caráter demasiadamente aberto traz a necessidade de delineamentos bastante precisos consoantes os objetivos de cada projeto quando o caso é imprimir análises sobre a música popular. Dito em outras palavras, a questão-chave é: perante esta multiplicidade de elementos e perspectivas possíveis, o que considerar?

Por exemplo, no seu manual sobre os conceitos-chave da música popular, Shuker (1998: xiii) admite que circunscreve a sua análise aos principais gêneros musicais produzidos comercialmente no mundo ocidental. A despeito de deixar fora do seu escopo analítico um grande número de manifestações musicais que poderiam perfeitamente ser enquadradas a partir da categoria, o autor argumenta que a viabilidade do projeto passava essencialmente por delimitar fronteiras que o tornassem executável.

Um outro bom exemplo de refinamento e delimitação da perspectiva consoante aos objetivos bastante específicos pode ser verificado na operacionalização feita por Silveira (2013). Neste sentido, o autor busca empreender uma análise que foque as estratégias de rupturas, ainda que instáveis, promovidas no âmbito da música *pop*. Desta forma, a delimitação que o autor propõe é fundamentada em dois pressupostos principais: a partir de uma (1) dimensão topográfica (um terreno simbólico historicamente demarcado onde essa música é verificada) e de uma (2) dimensão política (calcado nas estratégias de ruptura de alguns artistas inseridos no âmbito de grande indústria fonográfica com as convenções da música *pop*). Tendo em vista estes pressupostos, são elencados cinco grandes características desta música: a vinculação a uma cultura de mercado; uma visibilidade a partir dos meios de comunicação de massa; um caráter de entretenimento que pode chegar mesmo ao nível do hedonismo; vinculação a uma cultura jovem urbana; o caráter essencialmente transnacional. O autor alerta ainda para o fato de que estas características básicas da cultura *pop* são constantemente rejuvenescidas, embaralhadas e

reorganizadas.

Assim, a análise procede no exame de trabalhos de determinados artistas<sup>4</sup> inseridos neste grande esquema que conseguiram, mesmo que de forma parcial, fugaz, transitória e não-efetiva, promover ranhuras no esquema da música *pop*, abrindo novas possibilidades dentro de um padrão tido muitas vezes como incompatível com a inovação. É neste sentido que mesmo possuindo este caráter onde os aspectos comerciais são mais evidentes, a música *pop*, vez por outra, também é abalada, ainda que parcialmente, por alguns acontecimentos extraordinários.

O termo “*pop*” é, ele próprio, também motivo para controvérsias. Abreviação da categoria “popular”, teria começado a ser utilizado em meados dos anos de 1950 para classificar uma certa produção cultural ligada ao público adolescente. A opinião vigente sobre a música *pop* gira em torno do seu caráter descartável. Os refrões fáceis e a temática do amor são outras duas características fundamentais (Shuker, 1999: 192). O *pop* está identificado fortemente com as estratégias comerciais que buscam um público massivo. Dito de modo mais específico, a “(...) música pop pressupõe uma série de valores, ligados às especificidades das condições de produção e reconhecimento das chamadas grandes gravadoras e de uma certa ‘acessibilidade’ das temáticas e das sonoridades presentes em determinadas canções”. (Janotti Jr., 2005: 12).

Nesta discussão, a questão do tensionamento entre o *rock* e o *pop* é sempre um ponto presente (Janotti Jr., 2005; Silveira, 2013; Shuker, 1998, 1999). No entanto, e assim será argumentado no próximo tópico, uma explicação que problematize essa relação em termos de oposição binária não é razoável. Mais do que isso, as relações entre as duas instâncias consistem numa teia complexíssima, impossível de ser compreendida na (ainda) comum polarização que muitos costumam fazer.

Assim, não se deve perder de mente que a cultura *pop* carrega uma ambiguidade fundamental: ao mesmo tempo em que traduz certa fugacidade relacionada aos modos de vida contemporâneos, é neste âmbito que boa parte das pessoas experimentam a vida

---

<sup>4</sup> Lou Reed, R.E.M, Radiohead, Napalm Death, entre outros.



social e todos os tensionamentos, coligações e contradições inerentes a ela. Neste sentido, ainda que os argumentos em torno da mercantilização da música, com todas as suas implicações nocivas, sejam bastante válidos, esse ponto não esgota a discussão, na medida em que há múltiplos usos que, de fato, escapam às diretrizes da indústria da cultura (Carreiro *et al.*, 2015: 10).

Tendo em vista esta multiplicidade de perspectivas, fica relativamente clara a dupla função da música popular nas sociedades modernas. De um lado, há a característica ligada ao deleite associado à fruição da obra artística. Do outro lado, há a dimensão que serve como pista para pensar as principais questões que norteiam a sociedade e a história, inscritas nas obras musicais. Uma análise consistente da música popular deve levar em conta estas duas dimensões (Napolitano, 2002).

No intuito de fazer justiça a esta dupla função, considera-se aqui a música popular numa perspectiva ampla, tendo em conta na análise, seja o prazer proporcionado por esta instância — obviamente com um olhar reflexivo, que permita o desvio às armadilhas inerentes a objetos deveras próximos e caros ao pesquisador —, seja a dimensão de “texto” (Frith, 1996), que serve como unidade analítica para o contexto social mais amplo. Junto a isso, na análise são trazidas as devidas contextualizações das obras, seja no âmbito geográfico, seja no âmbito temporal.

De fato, quando descreve a sua perspectiva multidisciplinar de análise da música popular, Napolitano (2002) enfatiza a importância de não compartimentar rigidamente determinadas instâncias (letra e música, contexto e obra, autor e sociedade, estética e ideologia). É neste sentido que surge a necessidade de uma análise da música popular a partir da consideração do seu contexto como um todo, que, por sua vez, constitui-se numa instância sempre em mutação (Middleton, 1990). Ou, nas palavras de Napolitano, “[...] a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica” (2002: 8).

## 1.2. *Rock*, estrutura social e cultura popular

O objetivo geral deste tópico é destacar as características mais relevantes do *rock* à luz de um olhar sociológico. Assim, mais do que imprimir uma análise histórica detalhada, são discutidas questões cruciais abordadas a partir de três tópicos: (1) a fusão de tradições e gêneros musicais que compuseram o *rock* nas suas origens; (2) as condições socioeconômicas que permitiram o surgimento e a consolidação de um gênero como o *rock*; (3) as pistas que um fenômeno como o *rock* pode fornecer para a análise da cultura popular e, num sentido mais amplo, da própria sociedade contemporânea.

Assim, na medida em que se considera o *rock* como uma fração fundamental da música popular, é possível tomar como referência os seus elementos e dinâmicas para a compreensão da estrutura social mais ampla onde estas ocorrem e das identidades dos agentes ali envolvidos. Junto a isso, na medida em que o conhecimento sociológico, mais do que causas primeiras, essências, se interessa por processos, parece relativamente razoável tomar o *rock*, mesmo este possuindo uma trajetória relativamente curta, como *corpus* para análises mais amplas das sociedades contemporâneas (Guerra, 2010: 86).

Em linhas gerais, o *rock* consiste num *mix* entre uma grande variedade de gêneros e vertentes. As suas raízes remontam a tradições musicais da África (esquema musical de chamado-e-resposta) e da Europa (harmonizações da música clássica do século XVIII). Estes elementos, no contexto estadunidense, contribuíram para a formatação de importantes gêneros afro-americanos — *blues*, *gospel*, *jazz*, *rhythm and blues (R&B)* –, além de elementos da música *folk* e *country*, que são as bases do que veio convencionalmente a se chamar *rock* em meados dos anos de 1950 (Friedlander, 2002: 23).

Nas leituras de alguns dos autores que se dedicaram a analisar o fenômeno, chama a atenção o fato de que a fusão musical que originou o gênero é explicada de várias formas. Para Shuker (1999: 247), o *rock* pioneiro dos anos de 1950 consiste no encontro

entre o *rhythm'n'blues*, a *country music* e o *boogie woogie*. Esta vertente inicial foi caracterizada enquanto *rock'n'roll*. A disseminação global veloz e o desdobramento em diversos subgêneros logo se tornariam características marcantes. Bennett (2001) aborda as raízes do *rock* enfatizando o processo de migração do *R&B* do sul para o norte dos Estados Unidos, onde ocorreu a eletrificação desta música. A partir da segunda metade dos anos de 1950, o gênero começa a atingir de forma massiva uma audiência branca. O cunhador do termo *rock and roll* teria sido Alan Freed, lendário *disc jockey* estadunidense e primeiro branco a disseminar no rádio essa música predominantemente negra de forma a proporcionar um alcance mais amplo (Friedlander, 2002).

Numa descrição mais detalhada, Friedlander (2002: 31) argumenta que a gênese do *rock* é baseada na fusão de matrizes musicais negras e brancas. Assim, tomando como base, por um lado, o *rhythm and blues* (este já derivado de um *mix* complexo entre *blues*, *jump band jazz* e *gospel*) e, por outro lado, o *country* e o *folk*, músicos estadunidenses de origem negra (inicialmente) começaram uma movimentação, até então sem precedentes na história da música popular, com um impacto marcante sobre os segmentos etários mais jovens, que desembocaria no pioneiro *rock and roll* da década de 1950.

Importante destacar nesta discussão o fato de que a própria terminologia utilizada no âmbito deste gênero de música também não é consensual. Neste sentido, o termo *rock'n'roll* é, via de regra, movimentado para descrever o som feito pelos primeiros artistas associados a este estilo. Já o termo *rock* possui a função sobretudo de descrever de modo mais genérico a miríade de gêneros e subgêneros que são desdobramentos diretos do primeiro (Shuker, 1999: 247). A par desta utilização majoritária, é preciso ter em mente que existem muitas outras formas terminológicas de abordagem.

Quando disserta, por exemplo, sobre as condições que permitiram a explosão do *rock* nos anos de 1950, Peterson (1990: 114) utiliza os termos *rock* e *rock music* indistintamente para designar esta produção. Neste sentido, o autor analisa conjuntamente nomes da primeira (predominantemente negra) e da segunda geração (predominantemente branca) daquela década sem maiores restrições, diferente do que faz, por exemplo, Friedlander (2002), que delimita de forma bastante detalhada estas

diferenças. É este último autor que, contrariando uma utilização majoritária, movimenta o termo *rock* clássico para se referir à produção dos artistas pioneiros e o termo *pop rock* para classificar a produção posterior derivada. No último caso, a justificativa para a utilização de uma terminologia que num primeiro contato se mostra ambígua (lembrar do caráter de oposição histórica que se travou entre o *rock* e o *pop*) é ilustrar a natureza dupla do gênero, verificada nas suas “(...) raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do rock (rock) e seu status como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco (pop)” (2002:12).

Sem perder de vista essa dupla natureza sublinhada por Friedlander, assume-se aqui a terminologia mais utilizada, ou seja, o termo *rock and roll* para a produção da década de 1950 e o *rock* como um termo genérico que serve para englobar os diversos subgêneros derivados daquele primeiro. Essa escolha se justifica sobretudo por conta dos contornos diferenciados que estas categorias adquirem no contexto brasileiro. Neste sentido, e como detalhadamente discutido na terceira parte da tese, a utilização do binômio *pop rock* faz referência a um segmento vasto do *rock* nacional muito identificado com o *mainstream*, ao passo que o termo *rock* clássico está muito mais ligado, assim como destaca Shuker (1998, 1999), aos cânones do gênero, e que, no caso dos projetos analisados nesta tese, e discutidos detalhadamente no Capítulo 7, está identificado com o segmento designado enquanto *rock vintage*.

São três os grandes fatores que costumam ser elencados enquanto circunstâncias gerais que permitiram o aparecimento de um fenômeno social como o *rock* (Peterson, 1990: 97): (1) o surgimento de indivíduos criativos que puderam ser absorvidos por um aparato comercial, cujo expoente máximo foi Elvis Presley; (2) mudanças substanciais nas audiências, nomeadamente por conta das altas taxas de natalidade no período pós-guerra; (3) transformações substanciais na indústria da cultura.

A constelação de talentos que permeou esta primeira década foi composta por duas gerações principais. Uma predominantemente negra, cujos nomes mais marcantes

foram Fats Domino, Chuck Berry, Little Richard, Bill Haley<sup>5</sup>. Entre 1953-1955, estes artistas atingiram o *top of the tops*. As canções celebravam a juventude pós-guerra, com alusões ao sexo, ao amor, entre outras temáticas juvenis, e marcadas por um forte apelo corporal, diferentemente do estilo mais contido dos artistas *mainstream* do período imediatamente anterior ao advento do *rock*. Uma segunda geração, composta na sua maioria por artistas brancos, explode com Elvis Presley no ano de 1956. Além de Elvis, outros expoentes deste grupo foram Everly Brothers, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly. O *rock* chega ao trono da música popular com essa última geração (Friedlander, 2002).

Apesar do *frisson* provocado pelos pioneiros artistas, ainda não existia um ídolo de peso que englobasse a crueza destes seminais trabalhos, portando, ao mesmo tempo, os atributos estéticos “adequados” para uma disseminação massiva (que em grande parte significava ser branco e belo). O aspecto roliço e envelhecido de Bill Haley não permitiu que este ocupasse tal posto, a despeito de ser branco. Neste sentido, “o fenômeno *rock and roll* ainda precisava de um artista que poderia aparecer para as audiências brancas (...) ao mesmo tempo retendo a crueza, sexualidade e excitação associadas com os artistas de *rock and roll* negros como Little Richard” (Bennett, 2001: 13).

De origens humildes, nascido no Mississippi, no ano de 1935, Elvis Presley foi o artista que alçou definitivamente o *rock* à condição de expoente de uma geração. Tendo passado a infância e juventude em contato próximo com os gêneros que deram origem ao *rock and roll*, produziu a sua própria síntese desse caldeirão de influências, o *rockabilly*. Após uma breve mas importante passagem pelo selo *Sun Records* (1954-1955), Elvis assina contrato com a gravadora *major RCA*, explodindo no cenário nacional. Uma conjuntura favorável permitiu este início exitoso: um perfil de artista vendável (branco, bonito), gerenciado por uma multinacional que disponibilizava uma série de recursos (estúdios de última geração, músicos profissionais, *marketing* agressivo) junto a um perspicaz empresário (o coronel Tom Parker) (Friedlander, 2002).

A curta trajetória regular da carreira do artista (entre 1961 e 1967 Elvis não faria

---

<sup>5</sup> Este último branco, mas que conseguiu destaque já neste período.

apresentações. Posteriormente, estas se tornariam cada vez mais espaçadas) foi intensa o suficiente para alçar o *rock* e a música popular a patamares jamais alcançados até então (Guerra, 2010). Além da questão musical, a aceitação de uma sexualidade mais explícita numa sociedade branca e conservadora deve muito ao fenômeno Elvis. O alvoroço despertado pela figura do artista foi um emblema do choque geracional na altura (Bennett, 2001). Além disso, nenhum outro artista emplacou tantas músicas nas paradas de sucesso (foram 107 ao total). Mesmo quando comparado aos Beatles (o grupo britânico emplacou um total de 48, ocupando o segundo posto), sua hegemonia é absoluta (Friedlander, 2002).

O surgimento de um mercado cultural voltado para a juventude foi outro fator decisivo na gênese do *rock and roll* (Bennett, 2001; Friedlander, 2002; Peterson, 1990; Shuker, 1998). Em linhas gerais, o contexto estrutural pós-guerra foi caracterizado pelo *boom* econômico ocidental que aumentou o poder de compra de fatias generalizadas da população. Assim, de uma característica típica das classes mais abastadas, o consumo de artigos supérfluos tornou-se também marca da classe trabalhadora, incluindo os segmentos mais jovens. Esta disponibilidade de produtos, junto à sua respectiva acessibilidade econômica, foi possível graças às novas técnicas de produção massiva. Na medida em que os excedentes financeiros se tornam mais comuns entre a juventude, começa a surgir um conjunto de bens produzidos exclusivamente para esta nova faixa de consumo. O que é importante sublinhar deste contexto para a discussão aqui proposta é que nunca antes na história um estilo de vida jovem tinha sido tão bem delimitado (Bennett, 2001: 9-11).

Entre roupas da moda, revistas e outros artefatos culturais, o recém-criado *rock and roll* se constituiu como uma das assinaturas principais dessa juventude pós-guerra (Bennett, 2001). Assim, os anseios desta nova geração, que giravam em torno de questões como as dores do primeiro amor, as frustrações com a escola e os conflitos com as gerações mais velhas, nomeadamente com a dos pais (Peterson, 1990: 98), calharam com o espírito fresco que o *rock and roll* exalava.

Na era do homem de empresa, na qual os pais trabalhadores se esforçavam para ter seu lugar e se conformar, o rock se tornou um catalisador para os adolescentes formarem sua própria identidade de

grupo — um companheirismo entre aqueles que gostavam da música e se identificavam com ela. Muitos jovens dos anos 50 viam no rock and roll uma expressão de rebeldia e de uma inquietude crescente contra a perceptível rigidez e banalidade de uma época dominada por políticos republicanos conservadores e pela musicalidade de Mitch Miller. O rock and roll lhes deu um senso de comunidade, como dariam os protestos antiguerra da geração seguinte. (Friedlander, 2002: 46).

Outro fator-chave na proliferação do *rock* foram as mudanças substanciais que ocorreram na indústria da cultura que começaram a se fazer sentir sobretudo no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial. No caso específico da música, estas modificações podem ser verificadas nas inovações ocorridas no âmbito da indústria fonográfica, sejam nas gravadoras *majors*, sejam nas independentes, assim como as relações simbióticas destas com as redes de estação de rádio e de televisão (Peterson, 1990).

Até meados dos anos de 1950, havia uma grande lacuna entre a percepção dos dirigentes da indústria da cultura e a demanda cada vez maior por uma produção que contemplasse os anseios deste novo público jovem. No caso específico da música, esta lacuna podia ser observada a partir dos principais artistas dos *castings* das grandes gravadoras. Nomes como Tony Bennett, focados na execução de *pops standards* predominavam, e esta predominância contemplava muito mais os pais ou avós desta nova geração. Assim, não deixava de ser no mínimo irônico que uma instância conhecida por lucrar ao fornecer entretenimento para as pessoas a partir do reconhecimento das preferências do público estivesse desatenta para a demanda reprimida por produtos culturais que expressassem de forma mais direta a condição das pessoas jovens (Peterson, 1990: 98).

Neste sentido, ainda que já houvesse uma produção pulsante precursora que desembocaria no *rock and roll*, esta estava marginalizada ao circuito de gravadoras independentes e pequenas estações de rádio (De Marchi, 2006; Friedlander, 2002; Peterson, 1990; Vicente, 2008). Estas pequenas empresas estruturaram uma criativa rede de distribuição para burlar o oligopólio das grandes gravadoras, tendo contribuído para a retórica da “independência” na música, que é discutida de forma aprofundada no Capítulo

3.

Como fica claro após esta breve análise das estratégias utilizadas pelas pequenas gravadoras independentes, a explosão do *rock and roll* só foi possível após mudanças estruturais no âmbito da grande indústria do entretenimento. Peterson (1990) explica estas mudanças enumerando alguns fatores fundamentais. As mudanças substanciais na legislação de propriedade intelectual e de radiodifusão foram, neste sentido, cruciais. No primeiro caso, a emergência de um conjunto de leis (*copyright* e patentes) permitiu o investimento massivo mais seguro no negócio da música, na medida em que previa punições para os infratores. Assim, houve um incremento de investimentos devido aos montantes oriundos do *copyright*, cujo surgimento de associações especificamente criadas para a recolha dos recursos advindos da execução destas músicas foi uma característica-chave.

No caso específico das patentes, ocorreram mudanças substantivas que repercutiram na disseminação dos formatos fonográficos. Após um período de querelas entre as grandes gravadoras, que inventavam os formatos e imediatamente patenteavam o produto, impossibilitando o uso por uma empresa rival, chegou-se a um consenso, via mediação do governo estadunidense, de que os formatos poderiam ser utilizados por todas as companhias. Por volta de 1952, o LP tinha sido adotado sobretudo para música clássica enquanto os discos de 45 rpm para os *singles* de música popular. Este último formato teve um papel fundamental para o advento do *rock and roll*. No que diz respeito às leis de radiodifusão, importa pontuar que o afrouxamento da legislação que restringia a criação de novas estações de rádio, que vigorava muito por conta do *lobby* promovido pelas grandes redes, permitiu o surgimento de inúmeras estações. Neste novo contexto, muitas destas rádios recém-criadas eram pequenas e bastante afinadas com a música *underground* negra, base importante do *rock and roll* (Peterson, 1990).

No caso das inovações tecnológicas, os principais pontos a serem destacados dizem respeito ao desenvolvimento vertiginoso de novos suportes fonográficos, além da sofisticação dos aparelhos de rádio e televisão. Como já comentado, o vinil de 45 rpm teve um papel fundamental nos primeiros passos do *rock and roll*. O fato de ser



virtualmente inquebrável permitiu às pequenas gravadoras criar um sistema de distribuição alternativo:

O 45 foi importante para ao advento do rock primariamente porque ele era (virtualmente) inquebrável. Um dos grandes gastos do 78 era o extremo cuidado com que tinham que ser manuseados e remetidos, e cada companhia major desenvolveu um sistema de distribuição nacional que foi equipado para manusear seu próprio delicado 78. As pequenas companhias de gravação não podiam arcar com os custos da distribuição do 78, e não havendo companhias de distribuição independentes, era virtualmente impossível para uma pequena companhia em 1948 ter uma gravação hit nacional. O menor e virtualmente indestrutível 45 fez muito mais barato o transporte das gravações em massa, fazendo factível o desenvolvimento das companhias de distribuição nacional independentes. Tão importantemente para promoção de novas canções quanto para tornar prático para as pequenas companhias de gravação usar o serviço de correios para enviar cópias promocionais para as estações de rádio”. (Peterson, 1990: 101)<sup>6</sup>.

Além dos suportes fonográficos, houveram incrementos substanciais também nos aparelhos de reprodução da música. Neste sentido, é importante sublinhar que até metade dos anos de 1950 os rádios eram peças de mobília pesadas e caras. A criação de aparelhos portáteis e baratos e seu posterior consumo massivo viraram uma lógica predominante. Neste novo contexto, estes novos aparelhos foram adotados sobretudo pelos jovens. Assim, era cada vez mais comum ver grupos de adolescentes levarem os seus aparelhos para todos os locais que desejavam, do quarto à escola, da praia à casa de campo.

Além do óbvio caráter mercadológico ligado ao potencial de exposição que a televisão possuía nos Estados Unidos já naquela altura — em 1955, cerca de 65% dos domicílios já possuíam estes aparelhos (Peterson, 1990) –, um outro fator ligado a esse meio foi fundamental para a disseminação do *rock and roll*. Por conta do caráter de novidade e da sofisticação, que envolvia mais sentidos (visão e audição), muitos *experts* decretaram o fim do rádio. Este fato fez com que as grandes redes tirassem suas objeções para a existência de novas estações. A abundância de rádios, como já ressaltado, permitiu o surgimento de uma rede que disseminava os gêneros precursores e os primeiros artistas

---

<sup>6</sup> Tradução do autor. Todas as citações diretas de textos em outras línguas possuem a tradução do autor.

ligados ao *rock and roll*.

Num resumo esquemático, é possível descrever o contexto que forneceu as condições necessárias para o surgimento do *rock and roll* da seguinte forma. No início dos anos de 1950, a indústria era cega para a fatia de mercado que exigia nova diversidade musical e surda para os músicos que poderiam oferecer essa renovação. Esta indústria estava comprometida com o estilo dos *crooners* de grandes bandas e, por conta do seu formato em oligopólio, impedia o desenvolvimento de estilos alternativos. Com a transferência das programações das redes de rádio para a televisão, os rádios passaram a compor suas programações principalmente de gravações (os vinis de 45 sobretudo), no intuito de baratear os custos, já que havia uma espécie de recessão no âmbito deste formato. A chegada de aparelhos de rádio portáteis e econômicos permitiu a disponibilização de um número muito maior de músicas para uma audiência também muito maior. Junto a isso, o surgimento dos vinis de 45 rpm permitiu o desenvolvimento de uma rede de distribuidores independentes fora do esquema das grandes gravadoras, possibilitando as companhias de gravação independente colocarem à disposição desta demanda reprimida um conjunto largo de novas sonoridades fora dos padrões das *majors*. Dentre estas sonoridades, estavam sejam os gêneros precursores, sejam os pioneiros artistas do *rock and roll* (Peterson, 1990).

Após estas primeiras avaliações fica relativamente claro que uma investigação em torno de um fenômeno como o *rock* pode contribuir para discussões que extravasam o âmbito da música e da cultura popular, fornecendo importantes pistas para a compreensão mais ampla dos contextos sociais em que é produzido. A aceitação do *rock* enquanto elemento digno de análise no âmbito acadêmico, no entanto, é algo relativamente recente, e os primeiros trabalhos datam de meados dos anos de 1970. Além da inserção geral numa agenda acadêmica, os estudiosos pioneiros que se dedicaram a esta temática sentiam a necessidade de mostrar que o gênero era tão digno de estudo quanto qualquer outra manifestação musical. Havia uma forte influência dos discursos derivados da alta cultura naquele período, sobretudo da herança dos estudos de Adorno, e o *rock*, assim como outras formas de música popular, era visto como da ordem da vida cotidiana, e nada mais.

(Bennett *et al.*, 1993: 2).

O legado das incursões de Adorno, se, por um lado, auxiliou na sedimentação do *link* entre música e sociedade nestas análises, por outro lado o fez a partir de uma perspectiva da alta cultura. Ao mesmo tempo em que denunciava a chegada repentina e feroz das lógicas comerciais no âmbito musical (Jameson, 1980), a análise rígida em alguns pontos importantes, nomeadamente no que tange ao “valor” deste tipo de música na sociedade contemporânea, acabava por dificultar uma legitimação de gêneros fora do escopo da música erudita. Havia, portanto, uma tarefa difícil para os pioneiros pesquisadores do *rock*.

A despeito deste panorama, várias pesquisas começam a surgir. Dentre algumas das mais emblemáticas é possível destacar as incursões de Frith (1978, 1990) e a verificação de que há músicas ligadas a grupos etários específicos, de posse de determinados capitais, que adotam certas manifestações musicais de formas distintas. Willis desenhou paralelos entre a cultura dos *bike boys* e o *rock and roll* e a cultura dos *hippies* e o *rock progressivo*; Hebdige percorreu sobre as relações entre o estilo *punk* e a locação social do próprio *punk*; Sheperd desenhou um quadro relacional entre estilos específicos (*blues* pioneiro, *rock progressivo*) e as localizações dos produtores e consumidores numa tentativa de teorizar as relações entre o campo musical e o capitalismo do século XX (Bennett *et al.*, 1993).

O fôlego destas análises consistiu num início arrebatador, trazendo definitivamente o *rock* para o âmbito acadêmico. A natureza essencial destas pesquisas clareou a homologia entre *rock* e o contexto estrutural em que o mesmo era produzido. Assim, a postulação básica era a existência de paralelos entre as características formais dos gêneros de música popular, localidades específicas e características das subculturas e contraculturas (Bennett *et al.*, 1993: 3).

Por mais paradoxal que possa parecer a princípio, há uma semelhança entre os discursos dos críticos de *rock* e da forma como opera o discurso da alta cultura, tendo como pano de fundo a questão da autenticidade. Assim como nos dispositivos de julgamentos verificados no discurso da alta cultura, a “boa” música popular seria autêntica, enquanto a música popular “ruim” seria inautêntica, sob a justificativa que esta

última seria nada mais do que uma portadora das lógicas comerciais oriundas da indústria da cultura (Bennett *et al.*, 1993). Este fator é particularmente notado no ranço ainda comum de alguns críticos que costumam alimentar a dicotomia *rock versus pop* tendo como argumento estes critérios de autenticidade.

Portanto, para os críticos, o *rock* seria bom, “autêntico”, porque estaria consoante a certos códigos de conduta. Expressaria, via de regra, valores considerados “anticapitalistas”, mesmo que inserido num âmbito como o da grande indústria da música. Além disso, o *rock* era tido como uma força política. Além de recursos da alta-cultura, houve também a adoção de discursos provenientes do *folk* no processo de legitimação do *rock*. Exemplo claro desta dupla dimensão é quando se analisa o conteúdo do clamor por autonomia estética por parte do *rock*, baseado essencialmente em dois pilares: no *folk*, a partir da justificativa de ser uma música representativa de um senso de comunidade e associada a um segmento jovem, e da alta cultura, sob a justificativa que seria uma música dotada de criatividade e sensibilidade individual.

Fato é que a partir de meados dos anos de 1980 as opiniões relativamente unificadas em torno do *rock* começam a se diluir. Discursos estabelecidos em torno de tópicos como “oposições”, “culturas nacionais” e “significados culturais” não eram mais tão coesos. Os motivos para esta fragmentação foram modificações estruturais no âmbito do *rock* e da música popular. Questões como o surgimento da *world music*, além de modificações substanciais em instâncias importantes como a indústria (cujo foco sai do gerenciamento de *commodities* e passa para o dos direitos oriundos da circulação dos fonogramas), os governos (que passam a investir no “negócio” do *rock* no intuito de angariar dividendos políticos), a radioteledifusão (de principal “vendedor” do *rock*, a televisão começa a ganhar fatias substanciais com a criação dos canais de música), o mercado juvenil (que deixa de ser tão previsível quanto outrora) são acompanhadas por discursos menos homogêneos sobre a “natureza” do *rock* (Bennett *et al.*, 1993).

A despeito destas mudanças nos rumos das reflexões, o que deve estar retido em qualquer análise que vise compreender a multiplicidade de significados que gravitam em torno do *rock*, e, num sentido mais amplo, da música como um todo, é que esta

instância não é determinada (apenas) por constrangimentos externos ou, por outro lado, a partir das suas lógicas internas (Hennion, 2001; Martin, 1995). Em outras palavras, o significado musical não deve ser tratado como algo subjugado pela estrutura social e nem pelo seu material imanente, mas derivado de uma complexa articulação de fatores.

[A música não é] algo que a indústria da música comodifica, alguma coisa que a tecnologia reproduz, alguma coisa que o rádio vende, alguma coisa que o governo regula. Talvez a única “coisa” na música é o seu som — um fenômeno material sem o qual a música não poderia existir (...). [Mesmo assim], música é um processo, ou, talvez mais acuradamente, um conjunto de ações. A música surge dos usos específicos de sons (...), na mediação dos processos subjetivos, institucionais e sociais (Bennett *et al.*, 1993: 4).

É partindo destes pressupostos que afirmam a ligação complexa entre música e contexto social que Frith elabora o seminal *Sociology of the Rock* (1978). A premissa que norteia a análise é que este gênero, ainda que se configure como um lucrativo produto da indústria da cultura, carrega consigo um leque múltiplo de significados, muitas vezes contraditórios, sendo impossível uma conclusão simples quando levantadas questões como integridade artística, autenticidade, manipulação, etc. A sua análise é dividida em três eixos principais: consumo (análise da audiência), produção (análise da indústria) e ideologia (análise dos significados). No que diz respeito ao primeiro eixo, Frith (1978) sublinha o já discutido vínculo forte entre *rock* e juventude. No que tange ao segundo eixo, Frith compila um conjunto de dados sobre a indústria fonográfica britânica e tira importantes conclusões sobre algumas das diferenças fundamentais da “natureza” excepcional de uma indústria que vende sentimentos, emoções, identidades. Neste sentido, o papel mais participativo dos consumidores seria um fator que aumentaria a complexidade do gerenciamento deste tipo de mercado. Por último há a questão da ideologia (significados) oriunda do *rock*. Um ponto importante nesta discussão é o fato de que mais do que uma dicotomia que ora tende para o esquema adorniano da indústria da cultura ou, ao contrário, argumenta em termos de pluralismo democrático, o *rock* carregaria no seu bojo uma série de disputas culturais, onde diversos agentes batalhariam pela hegemonia dos significados. Portanto, em muitos momentos o *rock* significou e ainda significa muito mais do que lucro ou consumo passivo (Lewis, 1978).

É necessário, portanto, não perder de vista que assim como a música popular como um todo (Napolitano, 2002), o *rock* também possui não só uma dimensão lúdica, como também uma dimensão que fornece subsídios para investigar mais amplamente o corpo social. Assim, é possível falar em dois níveis de audição no âmbito do *rock*: um mais instintivo e emocional, fora dos padrões comumente reconhecidos enquanto “entendimento”; e um mais analítico, que requer a coleta de um leque extenso de informações, possibilitando “(...) julgamentos próprios sobre a natureza da música, sua qualidade em relação a outras músicas e seu contexto social” (Friedlander, 2002: 13).

Do ponto de vista sociológico, o *rock* será uma forma de cultura popular pois implica um acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação, o incremento e a activação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, a criação de produtos culturais próprios, a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundo dos meios populares e das classes médias urbanas (...). Esta definição não pretende ser unívoca mas pretende ter a plasticidade suficiente para demonstrar que o *rock'n'roll* tal como o concebem os especialistas foi produto estruturado e estruturante de uma tripla conflitualidade existente na sociedade americana (...). Assim, resultou de um conflito racial que colocou em confronto duas culturas diferentes e opostas: o *blues* negro e a música branca. Igualmente se moveu enquanto conflito moral, pois o *rock'n'roll* na sua modalidade inicial é e reivindica para si uma linha de reivindicações face à sociedade adulta vigente por parte de uma juventude ávida pela afirmação de valores num cenário de conflito de gerações mais ou menos estabelecido, não sendo inocente a proliferação de ídolos (...). Também se desenhou enquanto conflito comercial pois inicialmente o *rock* era um artesanato sulista passando rapidamente a uma intensidade industrial coincidente com toda a América, foi-o também um conflito entre a arte e o comércio. O *rock'n'roll* é pois um fenómeno social e cultural cuja expressão está muito para além da sua mera musicalidade” (Guerra, 2010: 107).

Ainda no âmbito desta audição analítica, não se pode perder de alcance a ideia que longe de ser uma moda efêmera, o *rock* provocou um impacto ímpar e duradouro na sociedade desde o seu surgimento, configurando-se rapidamente como um fenómeno global. Assim, mesmo que tenha nascido no mundo anglo-saxónico, o *rock* foi adotado e (re)trabalhado em contextos vários (Bennett, 2001) e com variações locais bastante específicas. Portanto, ainda que a sua gênese esteja inserida num panorama cultural, geográfico e económico “central”, as análises das apropriações deste fenómeno em

contextos locais podem fornecer pistas muito interessantes sobre as dinâmicas destes últimos. É, portanto, a partir desse pressupostos sobre a música popular em geral, e o *rock* em específico, que se erige a análise sobre os contornos específicos que esse gênero adquire na cidade brasileira de Teresina no século XXI.

## Capítulo 2 - Para uma diacronia do *rock* brasileiro

O presente capítulo tem como objetivo principal promover uma reconstituição da trajetória do *rock* no Brasil, da sua gênese, em meados da década de 1950, até os dias de hoje. A opção por uma abordagem diacrônica sustenta-se na premissa da fulcralidade da apreensão e interpretação dos contextos históricos na abordagem dos desenvolvimentos das manifestações, dinâmicas e institucionalizações artísticas (Bourdieu, 1996; Guerra, 2010). De modo específico, buscou-se delinear os contornos que o *rock* adquiriu no contexto nacional, assim como a evidência das relações estreitas entre esta manifestação cultural e os aspectos sociais, econômicos, políticos e tecnológicos estruturais do Brasil no decorrer deste percurso.

O *rock* chegou no Brasil ainda na metade dos anos de 1950, no âmbito de uma indústria cultural já relativamente desenvolvida, disseminado inicialmente por intérpretes famosos do rádio, e que tomaria dimensões massivas a partir do movimento *da Jovem Guarda*, uma das maiores manifestações culturais do país na altura, assim como um importante passo na formatação de uma cultura juvenil. Configurou um importante elemento num dos mais notáveis movimentos culturais do país no século XX, a *Tropicália*, que, por sua vez, teve um papel protagonista nas lutas simbólicas do campo cultural brasileiro nos anos de 1960. A diversidade verificada nos anos de 1970 não materializaria um movimento de massa como o verificado no caso da *Jovem Guarda* – muito devido ao regime autoritário que vigorava no país. Isto viria a acontecer apenas na década de 1980 – a exemplo do que aconteceu com o *boom* do rock português -, período onde surgiram alguns dos principais nomes da história do gênero no Brasil, muito possibilitado pelos avanços esboçados pelo lento processo de (re)democratização em vigor no dealbar dessa década. Nos anos de 1990, a produção roqueira, ainda “em alta”, seria marcada pelo caráter híbrido, verificado nas propostas estéticas formatadas a partir do diálogo entre elementos específicos da diversificada cultura brasileira sem perder de vista as tendências mais importantes a nível internacional. Devido à emergência do ambiente digital, o que se desenha no século XXI é uma situação paradoxal, verificada



através do incremento do número de artistas/bandas em atividade acontecer em simultaneamente a um distanciamento gradativo dos holofotes de instâncias “mais clássicas” de legitimação, de canonização e de visibilidade, tais como as “listas de álbuns mais vendidos” – os *Tops Mais* – e a presença nos meios de comunicação de maior audiência. Tudo isto ocorre em paralelo com a emergência e dinamismo de uma imprensa alternativa que tem nos *blogs* e nos *e-zines* a sua plataforma de afirmação preponderante.

Ainda que o objetivo principal tenha sido sublinhar as características mais estruturais do fenômeno, optou-se por ilustrar muitos destes aspectos a partir da exploração de pontos específicos de trajetórias artísticas que, por diversas razões, conseguiram destaque. Particular importância também foi dada, neste sentido, ao papel assumido pelo *rock*, em boa parte da sua trajetória, como um importante elemento transgressor no campo da música popular brasileira. Como todo “recém-chegado” (Bourdieu, 1996, 2003), boa parte dos músicos e dos projetos sob uma estética roqueira assumiram posturas mais heterodoxas no que diz respeito aos códigos de conduta instituídos pelos cânones daquele segmento, sobretudo nas duas primeiras décadas desta trajetória, e que podem ser evidenciados nas constantes polarizações verificadas entre membros dos movimentos da *Jovem Guarda* e da *Tropicália* contra membros que se auto intitulavam representantes da “legítima” música brasileira. Assim, mais do que uma compilação enciclopédica de nomes e de datas, o exercício aqui apresentado buscou cumprir duas funções principais: ilustrar as afiliações e embates entre os diversos agentes e instâncias neste processo de sedimentação do *rock* no âmbito musical brasileiro e avaliar o papel do *rock* como vetor de renovação deste contexto.

A opção por um capítulo sobre a trajetória do *rock* no Brasil, como já argumentado na introdução, tem como função básica também servir como referência para análise da própria trajetória do *rock* independente em Teresina. Esta última é analisada sempre a partir das questões suscitadas pelo contexto nacional mais amplo. Como se sabe, ainda que tenha origens anglo-saxônicas, o *rock*, desde o seu surgimento, tem-se difundido de forma transnacional, incorporando características das localidades específicas nas quais é apropriado e, conseqüentemente, retrabalhado (Bennett, 2001). Parte-se do pressuposto de

que uma reconstituição, nos termos aqui propostos, permite a apreensão de pistas fundamentais do contexto mais amplo onde tais manifestações ocorrem (Guerra, 2010, 2013).

## **2.1. A explosão da *Jovem Guarda* e a formação de um mercado massivo de *rock***

Os primeiros registros do *rock and roll* no Brasil datam ainda do ano de 1955, portanto, imediatamente após a explosão nos Estados Unidos (Tinhorão, 1998). Ainda que dispersos, feitos em alguns casos por intérpretes que não tinham grande identificação com o estilo de vida roqueiro, estes registros pioneiros foram fundamentais para disseminar o gênero no país. O fato de o *rock* inicialmente ter sido interpretado por estes artistas está ligado ao papel protagonista da rádio no mercado musical do país naquela altura. Assim, a maioria destes artistas eram, mais do que *rockers*, *crooners* contratados por estas emissoras executando as tendências musicais do momento, os *hits*. É neste sentido que a voz empostada de forma firme, o estilo visual mais conservador e a faixa geracional mais elevada em relação aos artistas estadunidenses, são algumas das características distintivas destas primeiras manifestações de *rock* brasileiras (Dantas, 2007: 37-38). Nomes como Cauby Peixoto, Nora Ney, *Betinho e Seu Conjunto* foram alguns destes pioneiros. O desdobramento mais direto destas gravações culminaria no movimento que ficou conhecido como *Jovem Guarda*, a primeira tentativa de formação de um produto de massa brasileiro calcado no *rock*, identificada inicialmente com uma juventude urbana menos abastada, concentrada principalmente nos subúrbios das grandes cidades (Bahiana, 1980; Dunn, 2008; Motta, 2000; Puggiali, 2006)<sup>7</sup>.

Um primeiro fator estrutural que possibilitou a rápida disseminação do *rock* no contexto nacional foi a segmentação cada vez maior dos mercados culturais em faixas

---

<sup>7</sup> A cinematografia brasileira possui muitos exemplos a este respeito. Alguns filmes diretamente associados ao então recente *rock and roll* tiveram também um efeito relevante na consolidação do gênero no contexto brasileiro (Tinhorão, 1998). Além de clássicos como *Rock Around the Clock* [Ao Balanço das Horas] e *Blackboard Jungle* [Sementes da Violência], foram produzidos, já nesta época, *pastiches* nacionais como *Sherlock de Araque* e *Let's Rock Together*. Assim como nos Estados Unidos, não raramente essas exhibições terminavam em depredações das salas de cinema (Bahiana, 1980; Dapieve, 1995; Motta, 2000; Puggiali, 2006; Veloso, 1997).

etárias, com uma ênfase relevante para o público jovem, tendência, como já relatada, também verificada no contexto estadunidense a partir da década de 1950 (Peterson, 1990). Assim, começam a surgir no rádio horários dedicados exclusivamente ao *rock*. Programas como *A Hora da Broadway* (Rádio Metropolitana), *Ritmos da Juventude* (Rádio Nacional), *Clube do Rock* (Rádio Tupi)<sup>8</sup> e *Os Brotos Comandam* (Rádio Guanabara) foram alguns exemplos mais marcantes da programação que começa a disseminar o gênero em terras brasileiras (Dantas, 2007: 39-40). Os primeiros grandes ídolos do *rock and roll* nacional foram os irmãos *Tony e Celly Campelo*<sup>9</sup>. É neste contexto que estes músicos são escolhidos para comandar o que viria a ser o primeiro programa televisivo de *rock* do Brasil, o *Crush em Hi-Fi*, transmitido pela TV Record (Pugialli, 2006)<sup>10</sup>. Com isto, o *rock* brasileiro passa, de fato, a constituir-se enquanto fenômeno social – e consequentemente sociológico –, sendo não só um agregado de músicos e de músicas, mas também, e sobretudo, um manancial de comportamentos, atitudes, padrões e valores simbólico-culturais que se expressam em canções, roupas, objetos, gostos e opiniões, começando a engrossar o caudal de uma cultura de consumo mediática e massiva. É também aqui que podemos encarar o *rock* como “revolução cultural”. Em termos sociopolíticos, este período foi marcado pelo crescimento da indústria automobilística e a fundação de Brasília. Esta emergência termina com o Golpe de

---

<sup>8</sup> Apresentador do programa televisivo *Clube do Rock* (TV Tupi), Carlos Imperial foi uma figura importante e controversa destes primeiros anos do rock brasileiro. Ator, produtor musical, compositor, apresentador de TV e Rádio, diretor de cinema, colunista, político e promotor de eventos, foi também descrito como um “cafajeste profissional” (Motta, 2000: 17). Além de criar polêmicas e escândalos, onde o mais grave foi a acusação de corrupção de menores em idos dos anos de 1960, tinha como característica marcante a capacidade de prever tendências do *show business*, contribuindo com a viabilização de nomes marcantes da história da música popular brasileira como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Tim Maia e Wilson Simonal (Garcia, 2015).

<sup>9</sup> Provenientes da cidade paulistana de Taubaté, assinaram, já em 1958, contrato com a gravadora multinacional *Odeon*. O sucesso é consolidado no ano seguinte com o lançamento do compacto que continha as canções *The Secret* e *Estúpido Cupido*, por *Celly Campelo*, cuja enorme repercussão nacional faz com que a dupla iniciasse numa atividade que seria tendência naquela altura: a apresentação de programas musicais pelos próprios artistas.

<sup>10</sup> Logo em seguida ao programa comandado pelos irmãos Campelo, surgiram também os similares *Hoje é Dia de Rock* (TV Rio), *Alô, Brotos* (TV Tupi) e o *Clube do Rock* (TV Tupi). (Dantas, 2007: 40).

Estado no Brasil em 1964.

Roberto Carlos<sup>11</sup> foi o maior nome desta primeira fase do *rock* brasileiro. Após uma incursão pela *bossa nova*, o cantor voltou-se para o gênero em que tinha iniciado a sua carreira artística e que já era uma febre nos subúrbios das grandes cidades onde se concentraram as primeiras grandes faixas de públicos para este gênero no Brasil. O sucesso de Roberto Carlos fez com que a *TV Record* lançasse o programa *Jovem Guarda*. Na altura, os programas musicais já eram parte importante da programação da emissora. No intuito de preencher o vácuo das tardes de domingo devido à proibição de transmissão das partidas de futebol, fruto de um litígio entre a emissora e a Federação Paulista, a *Record* decidiu preencher o valioso horário publicitário com algum conteúdo tão rentável quanto os jogos. Assim, a partir de elaboradas estratégias de *marketing*, eram disseminados, além da própria música *rock*, toda uma gama de produtos associados ao estilo de vida jovem contido nas letras das canções e nas imagens dos jovens cantores e cantoras. (Motta, 2000; Pugialli, 2006; Zan, 2013). Junto com Roberto, comandavam o *Jovem Guarda* o seu parceiro, Erasmo Carlos, e a jovem e bela cantora Wanderléia. Além dos altos índices de audiência, o programa serviu para disseminar mais ainda a nova música jovem, apelidada *rock iê-iê-iê*, que na altura já extrapolava os limites dos subúrbios associados às classes jovens trabalhadoras, tornando-se uma verdadeira febre nacional (Motta, 2000).

As canções simples e diretas, que traziam nas letras questões associadas ao cotidiano dos jovens suburbanos como “bravatas masculinas, liberação sexual, roupas da moda, carros extravagantes e festas animadas” (Dunn, 2008: 81), eram uma verdadeira afronta ao segmento mais nacionalista e politizado da música brasileira. E as reações deste grupo logo se faziam sentir em cadeia nacional e com fortes índices de audiência, para a alegria de Paulo Machado de Carvalho, dono da *TV Record*, emissora que concentrava a maior parte dos programas musicais do período. Não surpreende, portanto, que boa parte desta polarização era promovida pela própria emissora (Motta, 2000). É neste sentido

---

<sup>11</sup> Integrado na turma de roqueiros do bairro carioca da Tijuca, da qual saíam grandes nomes da música brasileira como Erasmo Carlos, Jorge Ben e Tim Maia, Roberto chegaria ao topo das paradas com a gravação do *hit* *Splish/Splash* em 1963

que, além de um seminal vetor de ascensão do *rock* no Brasil, o programa *Jovem Guarda* foi o pivô de uma das maiores polêmicas na história da música popular nacional: o crescente acirramento e polarização instalados entre o segmento engajado na proteção de uma música que consideravam genuinamente brasileira, representado pelo grupo que ficou conhecido como segunda geração da *bossa nova*, e que será apresentado em detalhes no próximo tópico, e o segmento “colonizado” pela música internacional, representado pela *Jovem Guarda*. Este conflito tomaria proporções colossais nos anos seguintes e acabaria por preparar o terreno para o surgimento da *Tropicália*.

Neste sentido, o principal antagonista do *Jovem Guarda* foi o programa comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, chamado *O Fino da Bossa*. A exacerbação desta dicotomia instalada na música brasileira culminaria no tragicômico episódio que ficou conhecido como *Passeata contra a Guitarra Elétrica*, e que também será discutido de forma mais detalhada no próximo tópico. O fato é que as rivalidades eram intensas de tal forma que mesmo Jorge Ben, artista que posteriormente foi reconhecido mundialmente por sua “brasilidade”, foi afastado do núcleo da MPB, a partir da exclusão do programa *O Fino da Bossa*, depois de ter feito uma apresentação no *Jovem Guarda* (Motta, 2000: 83).

Além destas questões de cunho estético e político, os conflitos verificados entre música “fina”, intelectual, nacional e engajada *versus* música “vulgar”, massiva, “colonizada” e “alienada” não deixam de exprimir algo de mais profundo e latente da sociedade brasileira: as diferenças marcantes entre as classes sociais, que se refletiam nas escolhas e hábitos culturais. O que ocorria no Rio de Janeiro, neste sentido, parece ser emblemático. Assim, enquanto os subúrbios tinham como uma de suas trilhas sonoras mais marcantes o *rock and roll* dos conjuntos de baile<sup>12</sup>, a Zona Sul da cidade, a faixa de bairros mais abastados concentrados na praia e nas suas adjacências, tinha como representante musical na virada das décadas de 1950 para 1960 a *bossa nova*. Neste sentido, o *rock and roll* era tido como a antítese desta última, representando tudo o que não fosse sofisticado. Da indumentária pesada, composta sobretudo pelo clássico casaco

---

<sup>12</sup> No Rio de Janeiro, o conjunto *Renato e Seus Blue Caps* foi um dos mais famosos

de couro, à dança frenética, nada parecia combinar com a atmosfera praieira, ensolarada e glamourosa que caracterizava aquela zona da cidade (Motta, 2000).

O marco final deste primeiro momento do *rock* brasileiro é o fim do programa *Jovem Guarda* em 1968. Em primeiro lugar, este encerramento de atividades é fruto de uma tendência geral entre os programas de música apresentados pelos artistas, que começavam a se tornar demasiadamente repetitivos, com a consequente queda da audiência e da rentabilidade. Além disso, a carreira de Roberto Carlos apontava novas direções – no caso, as baladas românticas –, sobretudo após vencer a edição de 1968 do clássico *Festival de San Remo* (Pugiali, 2006), um dos maiores festivais europeus naquela altura.

Um aspecto importante nesta primeira fase do *rock* no Brasil é o início da formação de uma variante nacional com contornos bastante específicos, superando, assim, o padrão original estadunidense e revelando artistas que entrariam para o panteão da música brasileira e mesmo internacional. Um primeiro grande exemplo neste sentido é o trabalho de Jorge Ben, que teve grande repercussão internacional com a fusão que ficou conhecida

como *samba rock*, já a partir do primeiro registro fonográfico, o LP *Samba Esquema Novo* (1963). Tim Maia, após temporada nos Estados Unidos, assimilou a *black music* e fundou a variante brasileira deste gênero no início da década de 1960, fundindo, em algumas oportunidades, esta com o *baião* nordestino (Veloso, 1997; Motta, 200: 193). Alguns nomes desta primeira leva ficaram associados de forma mais forte com o *rock*, seja por conta das relações que estabeleceram com estéticas roqueiras no decorrer das suas trajetórias artísticas, seja pelas próprias personalidades destes indivíduos, bastante afinadas com os estilos de vida associados ao gênero. Nesta geração surgida na passagem das décadas de 1950 para 1960, os nomes de maior destaque neste sentido são Erasmo Carlos<sup>13</sup> e Raul Seixas<sup>14</sup> (Veloso, 1997: 45).

---

<sup>13</sup> Erasmo Carlos, ainda que parceiro principal de Roberto Carlos no decorrer da sua longa trajetória artística, consolidando uma das mais bem-sucedidas duplas de compositores da história da música popular brasileira, manteve-se firme como um bastião do *rock* brasileiro. Diferente de Roberto Carlos, que afastou-se gradativamente do gênero, Erasmo Carlos manteve-se naquele âmbito, construindo uma carreira cuja fase áurea teve sempre como referência primeira o *rock*.

Facto é que o *rock* chegou cedo ao Brasil e logo adquiriu contornos específicos e dimensões massivas (Dantas, 2007). A música jovem que se inicia essencialmente nos subúrbios das grandes cidades conquista também a juventude das classes médias e altas e causa uma histeria que só seria verificada nas mesmas proporções nos anos de 1980<sup>15</sup>. Além disso, o gênero foi um dos principais vetores movimentados no processo de renovação da música brasileira, ou, nas palavras de Caetano Veloso (1997), na “retomada da linha evolutiva”, verificada no movimento conhecido como *Tropicália*, e que é discutido de forma mais aprofundada no tópico a seguir.

## **2.2. A *Tropicália* e a formação de um “som universal”**

Se o *rock* adentrou os anos de 1960 como um fenômeno de massas no Brasil, ainda não possuía o respaldo da crítica cultural. O reconhecimento por parte de um corpo de críticos foi, em grande parte, viabilizado a partir da emergência da *Tropicália*. Nas palavras de Caetano Veloso, um dos principais membros do movimento, isso foi possível devido a aproximação que o movimento promoveu entre o *rock* e outras instâncias já devidamente canonizadas no âmbito da crítica nacional: “Nós erámos os inventores do tropicalismo, e o tropicalismo tinha trazido o rock’n’roll para o convívio das coisas respeitáveis” (1997: 49). Na altura, o Brasil já vivia uma ditadura militar, iniciada em 1964, e o campo artístico, com destaque especial para a música popular, constituiu-se num ambiente propício para posicionamentos políticos (Motta, 2000; Dunn, 2008). Como

---

<sup>14</sup> Em Salvador da Bahia, Raul Seixas, na contramão do que faziam seus companheiros geracionais mais ilustres (Caetano Veloso, Tom Zé, entre outros), que em 1964 promoviam espetáculos focados na bossa nova, músicas próprias e em clássicos da música popular brasileira (Dunn, 2008; Veloso, 1997), já levava o seu *rock and roll* para as zonas mais populares e periféricas da cidade. Ao contrário de Erasmo Carlos, possuía maiores ambições intelectuais e estéticas, que foram atingidas no período pós-tropicália. (Veloso, 1997).

<sup>15</sup> Ainda que tenham havido casos de êxito comercial massivo nos anos imediatamente posteriores, como os do grupo *Secos e Molhados*, Rita Lee ou de Raul Seixas, uma epifania coletiva em torno de um grupo de artistas só seria verificada novamente na movimentação em torno do *rock* brasileiro da década de 1980, a partir dos artistas que atingiram o *mainstream* da época, comumente agrupados sob o rótulo genérico *Brock*. (Alexandre, 2002; Dapieve, 1995; Motta, 2000).

já ressaltado, existia uma polarização cada vez mais acentuada entre um segmento nacionalista e politizado, representado pelo grupo que ficou conhecido como segunda geração da *bossa nova*, e um segmento “colonizado” e “apolítico”, representado pelo grupo da *Jovem Guarda* (Dunn, 2008; Motta, 2000; Veloso, 1997).

Haviam duas vertentes principais que compunham a segunda geração da *bossa nova*. Por um lado, uma mais afinada com os elementos urbanos, jazzísticos e o lirismo despreocupado da primeira *bossa nova*. Alguns dos principais representantes desta vertente eram os cantores Jair Rodrigues, Elis Regina, o compositor e homem do *show business* Ronaldo Bôscoli, o músico Roberto Menescal, além de grupos como o *Tamba Trio* e o *Zimbo Trio*. Por outro lado, um segundo grupo formado por nomes como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes e Edu Lobo. Estes últimos artistas estavam afinados com o *samba* urbano de “raiz” e gêneros folclóricos (com destaque especial para aqueles provenientes do Nordeste brasileiro). As músicas eram politizadas, buscando retratar várias facetas das dinâmicas sociais do país. Esta segunda vertente ficou conhecida como “nacionalista participante”, e sua produção caracterizou a música de protesto daquela década (Dunn, 2008: 77; Motta, 2000: 52-57). Ainda que diferentes em muitos aspectos, formadas por grupos heterogêneos de artistas, ambas as vertentes da segunda geração da *bossa nova* convergiam a partir de uma premissa fundamental: o senso de proteção da música “genuinamente” nacional no que tocava à influência estrangeira, cujo gênero mais representativo era o *rock* (Dunn, 2008: 77).

Como em qualquer outro campo artístico, no campo da música popular reinam relações de poder entre dominantes e dominados, entre aqueles que procuram conservar o domínio simbólico - neste caso as leis da estética - e aqueles que estão subordinados a ele. Também aqui prevalecem jogos de forças em que constrangimentos estruturais (instituições vigentes, estilos e técnicas artísticas historicamente consagrados e hierarquicamente organizados, personalidades de culto, escolas de pensamento) delimitam o “mundo de possibilidades” e o potencial criativo dos agentes sociais. Acaba por ser uma forma de violência legítima uma vez que se exerce com a cumplicidade daqueles que dela sofrem. Aqui reside o êxito da reprodução das normas culturais



vigentes: os artistas subordinados sucumbem a uma *illusio*, isto é, aceitam as regras e os códigos de referência culturais como aparentemente naturais e, por conseguinte, inquestionáveis. Tome-se como exemplo, em jeito de antecipação àquilo que se ilustrará de forma mais elaborada num momento posterior, o que Becker designa de “artistas profissionais integrados”: um conjunto de agentes cujas práticas estão em sintonia praticamente perfeita com as normas artísticas instituídas (Becker, 1977a e 1977b). E isto é particularmente notório neste período da música popular brasileira.

Mas, nesta altura, e com a *Tropicália*, sedimentou-se algo muito relevante para a consolidação do campo artístico do *rock* brasileiro. Não obstante, o campo artístico, enquanto espaço dinâmico, é também um “campo de batalha”: um espaço de conflitualidades simbólicas onde se luta pela conservação e transformação dos critérios de avaliação que definem a estética. De um lado, os paladinos da ortodoxia – aqueles que, ocupando posições dominantes e almejando mantê-las, desenvolvem estratégias de conservação das formas instituídas de distribuição de capital artístico – e os causídicos da heterodoxia – que em posições subalternas, adoptam táticas subversivas dos sistemas de hierarquização específicos com o intuito de acumulação de capital. Não obstante, como sublinha Wacquant, no campo artístico impera, como *doxa* (ou crença comum) - tanto para os artistas consagrados como para aqueles que procuram sê-lo - a ideia de que a arte se constitui como um “domínio sagrado”. Isto é, a ela devem estar imunes quaisquer interesses ou objetivos que não aqueles meramente circunscritos à estética. O autor formula este ponto da seguinte forma: “Dentro da esfera [do campo artístico] relativamente autónoma de ação e disputa (...), a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística” (Wacquant, 2005: 117).

Com efeito, a exacerbação desta rivalidade no âmbito televisivo se deu, como já referido, sobretudo a partir da dicotomia instalada entre os programas *O Fino*, que depois deu lugar ao *Frente Única da Música Popular Brasileira*, e *Jovem Guarda*. Com os

índices de audiência cada vez menores na comparação com o programa de Roberto Carlos e seus companheiros, alguns dos principais nomes da segunda geração organizaram um dos episódios mais polêmicos da história da música popular brasileira, e que ficou conhecido como a *Passeata contra a Guitarra Elétrica*<sup>16</sup>. Nesta, os argumentos, ligados a um discurso de esquerda mais rígido, versavam essencialmente sobre uma suposta invasão cultural *yankee* na música brasileira. Previsivelmente, este ranço mais tarde seria dissipado, com muitos destes artistas incluindo instrumentais eletrificados nas suas músicas e fazendo *mea culpa* sobre o ato, no mínimo, pouco calculado. Gilberto Gil, por exemplo, meses depois apresentaria a canção *Domingo no Parque* junto com o grupo de rock *Os Mutantes* no *III Festival de Música Popular Brasileira* da *TV Record*.

Assim como nos programas de TV, muitos destes posicionamentos foram verificados nos festivais televisivos de música que atingiram grande popularidade a partir da segunda metade dos anos de 1960 (Homem de Melo, 2003). Os primeiros e mais influentes destes festivais, compreendidos entre os anos de 1965 e 1969, foram preenchidos principalmente pelo repertório da ala nacionalista e/ou politizada. A *Jovem Guarda*, por sua vez, permanecia bem cotada nas paradas de sucesso e com altos índices de audiência no programa comandado por Roberto Carlos. Na medida em que perdiam a batalha pela audiência no âmbito dos programas televisivos, os artistas da segunda geração da *bossa nova* viram nesta nova instância uma oportunidade de mostrar o potencial da “genuína” música brasileira para um público massivo (Motta, 2000: 94-97). O alcance e paixão com que era sentida a música popular na altura era tamanho que instalou-se um clima de grande acirramento entre os grupos que se organizavam em torno dos artistas que disputavam os festivais, numa expressividade que lembrava as torcidas de futebol<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Participaram do ato, que ocorreu no dia 17 de julho de 1967, na cidade de São Paulo, nomes já consagrados, ou em vias de consagração, da música popular brasileira como Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Jair Rodrigues e Zé Keti, num percurso que saiu do Largo São Francisco e desembocou diretamente no local onde ocorriam os programas de televisão, o *Teatro Paramount*.

<sup>17</sup> Em 1966, por exemplo, a rivalidade entre o teor político da canção *Disparada*, de Geraldo Vandré, e o teor “ingênuo” da canção *A Banda*, de Chico Buarque, teria levado o júri à declaração de empate técnico por receio de uma depredação do auditório por parte do segmento perdedor. O empate era uma forma de ambos os grupos saírem satisfeitos (Motta, 2000: 94-97).

O *Tropicalismo* nasce no seio destas turbulências e começa a ganhar contornos específicos no *III Festival de Música Popular Brasileira* (1967)<sup>18</sup> da *TV Record*. O exame desta edição deixa claras as mudanças substanciais no âmbito da música popular na altura. Ainda que tenha ganho o primeiro lugar com a canção *Ponteio*, interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha, o segmento nacionalista/politizado entra num dilema motivado em grande parte pela reação negativa do público à música *Beto Bom de Bola*, do cantor e compositor Sérgio Ricardo, um dos nomes-chave deste grupo, e que discorre sobre a vida de um brilhante jogador de futebol que após um período de glórias e êxitos cai no ostracismo. O ocorrido mostrava que a pura e simples inserção de temáticas que retratavam questões sociais e/ou relacionadas aos segmentos populares não era mais garantia de unanimidade entre o público universitário e “esclarecido” que costumava frequentar os festivais televisivos de música popular (Dunn, 2008). No mesmo festival, Caetano Veloso e Gilberto Gil já apareciam com músicas mais diferenciadas, seja do ponto de vista narrativo, seja do ponto de vista estético, do que as que comumente eram apresentadas neste tipo de evento<sup>19</sup>. Assim, o caráter de novidade das canções era o fato de que destoavam completamente do que, na altura, se chamava MMPB (*Moderna Música Popular Brasileira*), formato que predominava nos festivais. Neste sentido, as músicas não possuíam nem um posicionamento político muito claro e nem um lirismo tão evidente. Esta reviravolta nos padrões de reconhecimento e julgamento de crítica e público provocou, além de múltiplas reações, que iam do elogio entusiástico à mais forte oposição, um verdadeiro salto qualitativo na música popular brasileira (Favaretto, 1995: 19-20).

O que importa sublinhar deste contexto para a discussão empreendida neste capítulo em torno da sedimentação do campo artístico do *rock* é o fato de que as canções de

---

<sup>18</sup> Para um aprofundamento maior sobre os festivais televisivos de música popular no Brasil, Cf. Alves (2013), Dunn (2008), Homem de Melo (2003), Motta (2000) e Veloso (1997).

<sup>19</sup> Estas canções eram, respectivamente, *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque*. No caso de *Alegria*, *Alegria*, a letra caleidoscópica versa sobre as experiências de um *flâneur* tropical numa grande cidade brasileira que frui uma experiência estética e lúdica, mais do que política. Já em *Domingo no Parque*, a descrição pormenorizada de um crime passionnal retrata os indivíduos das classes populares não como heróis, mas como vítimas e vilões de circunstâncias corriqueiras da vida quotidiana (Dunn, 2008: 88-91).

Caetano Veloso possuíam elementos estéticos de matriz roqueira, evidenciados nos grupos que acompanharam os artistas: os *Beat Boys*, no caso de Caetano Veloso, e *Os Mutantes*, no caso de Gilberto Gil. Caetano Veloso era contrário a uma utilização fossilizada das tradições musicais brasileiras. Tinha como exemplo máximo de renovação da música nacional a síntese operada por João Gilberto entre *samba* e *jazz* que promoveu a *bossa nova*, um novo gênero musical ao mesmo tempo apreciado mundialmente e (re)conhecido por sua “brasilidade”. Ou seja, a tradição nacional deveria dialogar sem grandes problemas com a contemporaneidade ocidental. Eis a “retomada da linha evolutiva” da música no Brasil (Motta, 2000: 146-147; Dunn, 2008). Com esse apelo, Caetano Veloso se contrapunha explicitamente às duas vertentes da *bossa nova* de segunda geração, uma por ser folclorista demais (música de protesto) e outra por ser pretensiosa demais (*jazz-bossa*). Ainda que fosse fã confesso da *bossa nova* de João Gilberto, Caetano Veloso também atentou para o potencial *pop* da *Jovem Guarda*. Assim, retomar a linha evolutiva passava também por uma reconciliação com as manifestações de forte apelo popular (Dunn, 2008).

Neste primeiro momento, sobretudo *Domingo no Parque* traz à tona o projeto de retomada da linha evolutiva da música brasileira a partir da elaboração de um som universal. Neste sentido, esta canção estava repleta de elementos de *rock*, a partir da instrumentação elétrica do grupo *Os Mutantes*; de música erudita, pelos arranjos do maestro Rogério Duprat; e de ritmos e tradições ligadas ao folclore, principalmente por conta da inserção do berimbau, instrumento popular brasileiro (Dunn, 2008: 89-91). Em síntese, o *som universal* trazia elementos de música experimental e erudita, música popular internacional e as formas brasileiras, com a defesa de uma estética *pop*, indo de encontro, portanto, aos padrões estipulados pela ala da MMPB nacionalista. Rompem, neste sentido, com “a ditadura do bom gosto de uma classe média, integrando música brasileira e música jovem e desafinando do coro nacional-esquerdista” (Motta, 2000: 133).

Becker sugere que a obra artística “(...) tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número, muitas vezes um grande número, de pessoas. Através

da sua cooperação, o trabalho artístico que nós vemos ou ouvimos forma-se e continua a formar-se” (Becker, 2008: 1). Trata-se de um trabalho que não se restringe à esfera da relação dialética entre criadores e seus públicos envolvendo uma rede muito mais vasta de atores e organizações. E isso foi o que aconteceu com a assunção do *som universal*. Atente-se a um dos exemplos paradigmáticos de Becker: "Para uma orquestra sinfônica dar um concerto (...) instrumentos tiveram de ser inventados, manufaturados e mantidos, uma notação [musical] teve de ser concebida e música composta usando essa notação, pessoas tiveram de aprender a tocar essas notas nos instrumentos, tempos e locais para ensaio tiveram de ser providenciados, anúncios do concerto tiveram de ser fixados, publicidade teve de ser organizada e bilhetes vendidos e uma audiência capaz de ouvir, de alguma forma, entender e responder ao concerto teve de ser recrutada” (Becker, 2008: 2). Para muito além da esfera musical, a *Tropicália* constituiu-se numa convergências/cooperações de pressupostos políticos e estéticos que trespassava uma série de linguagens artísticas. Esta cooperação só se torna possível, portanto, em função de um conjunto de convenções compartilhadas por aqueles que participam no *art world*.

O seu funcionamento relativamente estável é conseguido na medida em que novos participantes, através da observação e interação com outros elementos já instalados, se sentem compelidos, de forma mais ou menos inconsciente, a aceitar os valores que ali imperam sob pena de serem marginalizados.

Se há controvérsias sobre o fato de todas estas manifestações estarem consciente e coerentemente articuladas, restam poucas dúvidas das intersecções entre elas, que refletiam as mudanças mais gerais do plano social e cultural brasileiro, superando o nacionalismo e esquerdismo mais rígidos, num amadurecimento e transbordamento de criatividade poucas vezes visto na história cultural do país. Portanto, na esfera musical, como já explicado, o marco mais importante é a apresentação no *III Festival de Música Popular da TV Record* (1967). No teatro, as experiências do grupo *Oficina*, sob a régia de José Celso Martinez, sobretudo a partir da encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade. No cinema, o seminal *Terra em Transe*, do diretor Glauber Rocha, foi a experiência mais marcante (Cf. Lima & Guerra, 2016). Nas artes plásticas, o trabalho de

Hélio Oiticica foi fundamental. *Tropicália* era o nome de uma instalação do artista exposta na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1967) (Napolitano & Vilaça, 1998). O grupo de músicos que compôs o movimento tropicalista também dialogou frutiferamente com a vanguarda da poesia concreta, formados por nomes como os irmãos Augusto e Álvaro de Campos e Décio Pignatari. A compreensão sobre a necessidade de experimentação artística foi um importante fator apreendido no diálogo com o grupo concretista. No entanto, diferentemente destes, os tropicalistas não restringiram estas experiências a um reduzido segmento da vanguarda, direcionando suas produções para um mercado massivo (Dunn, 2008). Travaram também uma importante aliança com a música erudita de vanguarda, sobretudo com os membros do grupo *Música Nova*, que contava com nomes como Rogério Duprat e Damiano Cozzela, cujo diálogo com a música popular gerou arranjos que entraram para o panteão da música nacional<sup>20</sup> (Dunn, 2008).

O grupo *Os Mutantes*<sup>21</sup> exerceu um papel fundamental para o reconhecimento do *rock* brasileiro, assim como para o aumento do seu público – assim, para o reconhecimento de convenções partilhadas. Primeiramente na participação do festival de 1967, acompanhando Gilberto Gil na canção *Domingo no Parque*, e no disco-manifesto do movimento, chamado *Tropicália ou Panis et Circenses*. E depois a partir do lançamento de discos seminais na história da música brasileira e também fundamentais no reconhecimento do valor artístico do *rock* na música nacional.

O primeiro disco do grupo foi já arrebatador. Lançado em 1968, o LP trouxe canções que viriam a se transformar em clássicos da música brasileira ainda hoje reconhecidos como marcos fundamentais do desenvolvimento do repertório do país, tais como *Panis et Circenses* e *A Minha Menina*. As composições de nomes emergentes da música nacional na altura, no caso destas duas músicas, respectivamente, Caetano Veloso

---

<sup>20</sup> Gil, Caetano, Os Mutantes, Chico Buarque, Ronnie Von.

<sup>21</sup> Surgida em meados da primeira metade da década de 1960, a formação clássica do grupo contava com Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias. O nome foi ideia de Ronnie Von, ídolo da Jovem Guarda na altura, e fazia menção ao livro *O Império dos Mutantes*, de Stefan Wul (Calado, 1995).

e Jorge Ben, ilustram o poder de fogo do álbum. Além disso, as experimentações em estúdio, motivadas em grande parte pela parceira firmada com o irmão Baptista mais velho, Cláudio César, e os arranjos orquestrais sofisticados do maestro Rogério Duprat (Calado, 1995: 115-118), ilustram como o amadurecimento do *rock* brasileiro conseguiu ganhar forma no ambiente de liberdade criativa proporcionada pelo *Tropicalismo*. O inegável reconhecimento internacional do grupo nas décadas posteriores, com declarações entusiásticas de figuras como Kurt Cobain a Sean Lennon, muito se deve a este primeiro LP<sup>22</sup>. Deste modo, o caminho aberto pelos Mutantes e, de forma mais geral, pela *Tropicália*, foi fundamental, na década seguinte, para o aparecimento de propostas calcadas no *rock* com grande apelo popular, além do reconhecimento pela crítica especializada, como atestam os casos de Rita Lee, Raul Seixas e os grupos *Secos & Molhados* e *Novos Baianos*.

### **2.3. A diluição da pós-*Tropicália***

No prefácio do livro *Nada Será como Antes*, de Ana Maria Bahina, José Miguel Wisnik (1980), uma das principais autoridades quando o tópico é a música brasileira, descreve o contexto musical do país nos anos de 1970 como uma “(...) década sem movimentos culturais típicos, sem grandes bandeiras, sem grandes alardes, que chegou a dar a impressão de que nada acontecia” (: i). No entanto, e como fica claro após a leitura do livro, mais do que a falta de uma produção musical consistente, o que de fato não surgiu naqueles anos foi um movimento coletivo de grande repercussão como os das décadas de 1950 e 1960 (a *bossa nova*, a *Jovem Guarda* e o *Tropicalismo*,

---

<sup>22</sup>O grupo seguiria a carreira de forma mais ou menos regular até o ano de 1978, com posteriores incursões ao rock progressivo mais alinhado ao som de bandas como Emerson, Lake and Palmer e Yes. Rita Lee, após a saída do grupo, seguiria uma bem-sucedida carreira no rock nacional. Os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista seguiriam lançando discos, em carreira solo ou em parcerias, trabalhando como músico de estúdio (Sérgio Dias) ou se dedicando à pintura (Arnaldo Baptista). O grupo se reuniu novamente, sem Rita Lee, em meados de 2006 para uma série de apresentações no Barbican Hall em Londres por conta da mostra *Tropicália: A revolution in Brazilian Culture*, que se estendeu posteriormente em turnês nos Estados Unidos e no Brasil.

respectivamente) (Bahiana, 1980). No caso específico do *rock*, e seguindo esta tendência geral descrita por Wisnik, à falta de um movimento de grande envergadura, surgiram grandes bandas e artistas em carreira-solo com trajetórias de êxito e reconhecimento massivo. Verificou-se também a existência de um circuito alternativo que estava atrelado à gênese de um discurso associado à independência da música no país.

O fato de não ter surgido no Brasil um movimento de massa em torno do *rock* na década de 1970 pode ser explicado, em grande parte, pelo contexto extremamente turbulento verificado num país sob uma ditadura militar, cujos constrangimentos em torno da liberdade de expressão eram enormes. Não raras vezes, carreiras eram duramente comprometidas por conta da forte censura promovida pelo órgão de repressão do governo militar. Os artistas, por sua vez, tinham de buscar diversas formas de driblar estes constrangimentos. Na medida em que se desenrolava o lento processo de redemocratização, cuja anistia para os exilados e a abertura política eram elementos decisivos, começam a surgir demandas cada vez maiores, advindas sobretudo de um público jovem ansioso por novidades, por um tipo de música diferente da MPB (Motta, 292-293), em suma, que representasse com mais proximidade os anseios de uma juventude com expectativas diversas dos anos de 1960. Este processo chegaria no auge somente no início da década de 1980.

A década de 1970, por outro lado, funcionou como uma espécie de *intermezzo*, já que “o universo do rock nos anos 70 era tão marginal (não apenas no sentido estético, mas no social mesmo) que era impossível que todo mundo que frequentava os shows não se conhecesse e, vez por outra, tocasse junto” (Alexandre, 2002: 12). Como já ressaltado no tópico anterior, mesmo diante destas condições gerais pouco favoráveis, surgiram artistas representativos na esfera do *rock* nacional nos anos de 1970 que se tornariam referências fundamentais na música brasileira como um tudo, nomes como Raul Seixas, Rita Lee, assim como os grupos *Secos & Molhados* e *Novos Baianos*.

Raul Santos Seixas nasceu em 1945 no seio de uma família de classe média-alta de Salvador da Bahia. Foi tomado pela febre do *rock and roll* cedo, ainda nos primeiros anos da adolescência. Logo conheceu outros *rockers* de Salvador, sendo um dos membros-



fundadores do *Elvis Rock Club* daquela cidade. Não demoraria para que Raul logo aprendesse a tocar violão e integrasse o conjunto *Os Panteras*, que logo começou a entrar nos circuitos de consumo do estado. Foi neste ambiente que Raul Seixas absorveu a linguagem do *rock*. O grupo gravaria o seu primeiro disco, com os integrantes já residindo no Rio de Janeiro, no ano de 1968, sob a alcunha *Raulzito e os Panteras* (Bahiana, 1980). A fama nacional veio com a participação no *Festival Internacional da Canção*, da *TV Globo*, em 1972, com a apresentação da música *Let Me Sing, Let Me Sing*. Raul gravaria no ano seguinte o LP *Krig-Ha Bandolo*, recheado de sucessos como *Mosca na Sopa*, *Metamorfose Ambulante* e *Al Capone*, e que lhe renderia reconhecimento de crítica e de público nacional. O artista alcançou um tipo de abrangência ímpar na música popular brasileira, se afirmando “(...)como um rebelde independente e libertário, se tornando ao mesmo tempo um ídolo popular nas favelas e um admirado ponta-de-lança da contracultura” (Motta, 2000: 246). Sua trajetória artística demonstrou sempre um interessante contraponto em relação à MPB canonizada, o que não significou o nivelamento por baixo, mas uma obra que entrou para o bastião da música popular do Brasil. Raul morreu em 1989, aos 44 anos, de uma pancreatite aguda fulminante, deixando um legado de catorze discos de estúdio<sup>23</sup> e um séquito notável de admiradores.

Os *Novos Baianos* surgiram no final da década de 1960. Assim como Raul Seixas, a maioria dos integrantes também é da cidade de Salvador. O grupo se destacou por expressar a fluorescente contracultura *hippie* brasileira, levando ao pé da letra este estilo de vida. Quando os integrantes se mudaram para o Rio de Janeiro passaram a viver em um apartamento-comunidade no bairro de Botafogo até se mudar para um sítio em Jacarepaguá, na Zona Oeste da cidade. O auge da ousadia criativa culminaria em um dos álbuns mais cultuados da história da música brasileira, o *Acabou Chorare* (1972). Particularmente importante no âmbito da produção deste disco foi o encontro travado entre o grupo e João Gilberto, que representava, à primeira vista, a antítese do que os jovens e eletrificados *Novos Baianos* faziam. Este diálogo foi fundamental para alcançar

---

<sup>23</sup> Não estão aqui contabilizadas as parcerias (com Os Panteras, a banda Sociedade da Grã-Ordem Kavernista – formada por Sérgio Sampaio, Edy Star e Míriam Batucada – e Marcelo Nova), as coletâneas, álbuns ao vivo e lançamentos póstumos.

a síntese híbrida entre música brasileira e *rock* que é percebida no disco. Motta (2000: 224) argumenta que a música ali contida “integrava os ritmos e as sonoridades acústicas nacionais com as estridências e distorções das guitarras planetárias — um *heavysamba* que misturava os mestres brasileiros com os sons internacionais e resultou num dos melhores discos da história do pop nacional”. Termos como “*rock* dos trópicos” ou “samba elétrico” também foram utilizados para descrever a sonoridade dos *Novos Baianos*<sup>24</sup> (Bahiana, 1980: 162).

O grupo *Secos & Molhados* surge no início dos anos de 1970 sob égide de João Ricardo, na altura um jovem português que havia se mudado para o Brasil. Após algumas reformulações no grupo, a formação fixa seria completada por Gerson Conrad e Ney Matogrosso. Depois de uma bem-sucedida temporada de concertos em São Paulo, os músicos gravam o seu primeiro álbum homônimo (1973). O disco, que vendeu 700 mil cópias, marca altíssima mesmo para o robusto mercado fonográfico brasileiro, proporcionou um fenômeno musical inédito no Brasil quando o assunto era o *rock*, sendo o primeiro grupo do país neste gênero a conquistar um público, de fato, massivo (Motta, 2000: 239). A beleza e peculiaridade da voz aguda de Ney Matogrosso, além da opção visual *glam*, andrógina, junto à utilização da poesia de nomes consagrados do contexto brasileiro enquanto um elemento central na construção das músicas são elementos que diferenciavam os *Secos & Molhados*<sup>25</sup> de outros grupos de *rock* da época (Bahiana, 1980: 142-143).

Além deste primeiro escalão, havia um grupo formado principalmente por artistas mais envolvidos com as tendências do *rock* anglo-saxão daquela década (sobretudo o *rock* progressivo) que mesmo não tendo alcançado grandes audiências teve um papel relevante

---

<sup>24</sup> Após o lançamento de nove álbuns de estúdio, a finalização das atividades do grupo se daria no ano de 1979, com parcas e dispersas reuniões a partir de então. Além do papel definitivo na fusão de gêneros brasileiros e o *rock*, a música festiva feita pelos Novos Baianos no período mais repressivo do regime militar fez com que fossem conhecidos por representarem uma espécie de contraponto à dureza da MPB da primeira metade dos anos de 1970, mostrando e resgatando, numa esfera artística marcada pelo protesto, a irreverência da música brasileira.

<sup>25</sup> A formação original, por conta de conflitos internos, implodiria já no ano seguinte ao lançamento do primeiro disco. Enquanto João Ricardo empunharia a marca *Secos & Molhados* ainda por mais alguns anos, Ney Matogrosso seguiria uma das mais bem-sucedidas carreiras da história da música popular no Brasil.

na sedimentação do *rock* no Brasil. Alguns exemplos notáveis são *O Terço*, *Som Imaginário*, *A Barca do Sol*, *O Som Nosso de Cada Dia*, *Moto Perpétuo*, *Casa das Máquinas*, *Bixo da Seda*, *Joelho de Porco*, *Vimana*, *Módulo 1000*, *Made in Brazil*, *O Peso* e *Patrulha do Espaço* (Dantas, 2007: 95-97)<sup>26</sup>. É possível falar também em artistas que viriam a construir grandes carreiras na música do país e que dialogaram em momentos específicos das suas carreiras com o *rock*. Neste sentido, Erasmo Carlos continuou carregando a bandeira do *rock* nacional em discos importantes e sendo nome-chave em cartazes dos pioneiros festivais deste gênero do Brasil (Motta, 2000; Alexandre, 2002: 25)<sup>27</sup>. Por ser o pai da *soul music* brasileira, um dos principais bastiões do *samba-rock* e por ter mesclado com maestria *soul* e *baião*<sup>28</sup> em sucessos que ficaram marcados no imaginário popular, Tim Maia também é outro nome a ser citado neste contexto. No que diz respeito a este último ponto (diálogo entre gêneros do nordeste brasileiro e o *rock*), os casos de Alceu Valença e Zé Ramalho são também dignos de citação (Bahiana, 1980). O trio Sá, Zé Rodrix e Guarabyra foi fundamental para sedimentar um subgênero conhecido como *rock* rural no início dos anos de 1970 (Dantas, 2007: 95). Alguns artistas notáveis da música brasileira também tiveram trabalhos específicos com o instrumental fortemente baseado em estéticas *rock* na primeira metade dos anos de 1970. Entre os principais estavam Jorge Ben, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Lô Borges, Alceu Valença e Geraldo, Belchior, Zé Ramalho e Lula Cortês<sup>29</sup> (Dantas, 2007: 95-97).

Além das trajetórias de artistas aqui relatadas, é importante, para a compreensão do andamento e a disseminação do *rock* no Brasil na década de 1970, perceber o fenômeno

---

<sup>26</sup> Enquanto os quatro últimos grupos estavam alinhados ao *mainstream* do *rock* da década de 1970 de uma forma mais genérica (*Módulo 100*, *Made in Brazil*, *O Peso* e *Patrula do Espaço*), o restante dos grupos possuía fortes influências do *rock* progressivo. (Dantas, 2007: 97).

<sup>27</sup> Um dos exemplos mais emblemáticos neste sentido foi a participação na primeira edição do festival *Hollywood Rock*. Além de Erasmo, participaram do festival nomes como Celly Campelo e Raul Seixas. O papel do artista se mostra particularmente central quando se assiste ao filme do festival, *Ritmo Alucinante* (Motta, 2000).

<sup>28</sup> Tradicional gênero nordestino cujo expoente máximo é Luiz Gonzaga.

<sup>29</sup> Respectivamente *Tábua de Esmeraldas* (1974), *Fa-tal- Gal a Todo Vapor*, (1971), *Transa*, (1972), *Expresso 2222*, (1972), *Clube da Esquina*, (1972), *Alceu Valença e Geraldo Azevedo*, (1972), *A Palo Seco*, (1974), *Paêbiru* (1975).

local dos bailes da periferia da cidade do Rio de Janeiro, na medida em que apontam para os principais pontos de contato entre a música *rock* e a expressão de camadas populares do país. Na segunda metade dos anos de 1970 surgiu nos subúrbios da capital fluminense um movimento que chegava a reunir 10 mil pessoas para bailes em torno da programação de *disc-jockeys* que tocavam *soul music*. Após perceberem o fenômeno, as gravadoras começaram a trabalhar um catálogo neste sentido, sublinhando nomes já disponíveis (Cassiano, Tim Maia), assim como contratando grupos no intuito de formatar uma variante deste gênero no contexto brasileiro. Bahiana (1980: 216) descreveu este processo como “Enlatando Black Rio”. Nomes como as bandas *Black in Rio*, *Union Black* e o cantor *Gerson King Combo* foram alguns dos exemplos mais representativos (Bahiana, 1980; Midani, 2008). O fato de ser um som oriundo de zonas populares e frequentado por uma população predominantemente negra sugeria uma nova expressão afro-brasileira alternativa ao *samba* (Midani, 2008). Mesmo naquela altura, os conflitos estéreis na imprensa em torno de tópicos como tradição (*samba*) versus colonização (*soul*) se fizeram presente. Seguindo uma tendência mundial com algum atraso, o fenômeno *disco music* foi forte no Brasil no final da década de 1970. Após a abertura da discoteca *Dancing Days*, no Rio de Janeiro, Nelson Motta reuniu as garçonetes da casa, que já faziam pequenas apresentações durante os *set lists* dos *disc-jockeys*, e montou o grupo *As Frenéticas*, “versão pop das vedetes de teatro de revista, das estrelas de cabaré e de chanchadas da Atlântida” (Motta, 2000: 274), que alcançaram um sucesso avassalador com um som performático e calcado no *rock* e na *disco music* (Motta, 2000).

## **2.4. O frenesi de um mercado massivo**

Ainda que munido de um conjunto variado de grandes artistas nas três décadas anteriores, é bastante comum a afirmação de que o *rock* brasileiro surgiu apenas nos anos de 1980 (Alexandre, 2002; Dapieve, 1995; Motta, 2000). Uma série de circunstâncias e peculiaridades do contexto do país influenciaram decisivamente esse “nascimento” tardio do *rock* nacional. Como já relatado no primeiro tópico deste capítulo, nos anos de 1950, o que se assistiu num primeiro momento foi a chegada do *rock* principalmente a partir de

intérpretes vinculados às rádios, sem uma postura artística que estivesse relacionada aos primeiros cânones do *rock and roll* norte-americanos. Nos anos de 1960, ainda que o conjunto de artistas classificados sob o rótulo *Jovem Guarda* tenha alcançado dimensões massivas, e sua sonoridade fosse formatada tendo em vista o que circulava no *mainstream* roqueiro da época, era ainda “inofensiva” demais para configurar tal postura *rock and roll*. Já o exemplo bem-sucedido da *Tropicália* a partir do grupo *Os Mutantes* não chegou a configurar um alcance massivo. Assim, se nos anos de 1970 já havia um corpo sólido de artistas no âmbito do *rock* brasileiro, a marginalidade dessa produção – salvo as já referidas exceções como Raul Seixas, Rita Lee, *Secos & Molhados* e *Novos Baianos* – era a característica marcante.

A conjuntura política, como evidenciado ao longo deste capítulo, foi fundamental para a maneira como se formatava a variante roqueira no Brasil. Esta ligação forte entre contexto histórico e surgimento e consolidação do *rock* torna-se ainda mais explícita na observação do fenômeno na década de 1980. Assim, a emergência do *rock* no Brasil apenas na década de 1980 está diretamente ligada ao processo de lenta redemocratização pelo qual passava o país. Os principais avanços neste sentido foram a revogação do Ato Institucional nº 5 (1978)<sup>30</sup>, o fim da censura à imprensa (1978), assinatura da Lei da Anistia (1979) e a suspensão da obrigatoriedade do bipartidarismo (1979). Estes avanços foram fundamentais para o surgimento de uma cultura *pop* jovem massificada (Alexandre, 2002: 33-35). Assim, a abertura política lenta e gradual impulsionou o incremento do *rock* brasileiro “não como um gênero musical, um ritmo [afinal, este já estava sedimentado], mas como um movimento artístico, uma música de geração, de atitude, de massa, só possível na semiliberdade da lenta redemocratização” (Motta, 2000: 292).

No período imediatamente anterior à *explosão do rock* brasileiro, a música radiofônica não representava os anseios da maior parte de uma juventude órfã de

---

<sup>30</sup> Que instalou o período mais obscuro da ditadura brasileira, permitindo, entre outras coisas, o confisco de bens ou a suspensão de *habeas-corpus* em crimes que fossem considerados contra a segurança nacional.

manifestações culturais abrangentes e representativas. A programação consistia principalmente na versão nacional da *disco music* (*As Frenéticas*), artistas do chamado *brega* (Sidney Magal), da música romântica (Fábio Jr.) e do segmento mais politizado (Gonzaguinha). Sucessos repentinos e passageiros como Hermes Aquino, além da nova geração de vozes femininas como Simone, Zizi Possi e Marina Lima, também tiveram boa visibilidade nas rádios. Destas últimas, apenas Marina Lima se vinculou efetivamente à música jovem que começava a se formatar (Alexandre, 2002: 15-20).

Um fator estrutural importante para a compreensão da emergência do *rock* brasileiro nesta altura foi a descoberta tardia, por parte das gravadoras, do potencial lucrativo destes novos artistas, bem menos custosos do que os da MPB. De fato, o registro fonográfico de um artista padrão vinculado à MPB era oneroso por uma série de motivos: o intérprete geralmente exigia contratos com valores elevadíssimos, além de músicas cujos direitos autorais também poderiam atingir, em muitos casos, altas cifras<sup>31</sup> (Dapieve, 1995: 23).

Os novos grupos de *rock*, por outro lado, assinavam contratos muito mais econômicos com as gravadoras. Além disso, a sonoridade simples destes grupos não requeria a contratação de músicos para a execução ou maestros para escrever os arranjos. O que de fato precisavam eram horas de estúdio e um produtor competente que, mais do que encomendar músicas aos compositores, já que estes grupos, em sua maioria, as compunham, selecionava o material e formatava a sonoridade para um mercado massivo. Além do mais, estes grupos eram testados em compactos econômicos para, somente após demonstrado o potencial de vendas, lançarem-se os álbuns, este último o formato padrão, e muito mais dispendioso, do grupo da MPB. Todas as economias nestes custos de gravação e *royalties* eram direcionadas para a promoção e *marketing*.

Assim, não demoraria para que estes lançamentos atingissem recordes de vendas e

---

<sup>31</sup> Além de musicistas e produtores com altos cachês, haviam eventuais participações especiais e/ou gravações no exterior. Mesmo com toda esta estrutura dispendiosa, um disco que alcançasse 40 mil cópias cifra moderada para o então mercado brasileiro, era considerado um êxito excepcional dentro da MPB (Dapieve, 1995: 23)

de lucratividade (Motta, 2000: 327-328). Portanto, a geração roqueira dos anos de 1980 no Brasil constituiu-se como o primeiro segmento fora do grupo da MPB a consolidar um conjunto mais ou menos coeso de artistas de trajetórias sólidas e vendas constantes. É a partir deste grande segmento também que se verifica o alinhamento do mercado fonográfico brasileiro aos mercados centrais – o que significava vendas direcionadas para um público jovem, a adoção do LP como suporte fonográfico principal e a ênfase no repertório nacional (Vicente, 2002: 118-119). Fato é que pela primeira vez após a *Jovem Guarda*, o *rock* no Brasil estaria novamente no topo (Motta, 2000: 329), com um corpo sólido de projetos artísticos-musicais, com a presença marcante em outras instâncias da indústria da cultura – novelas, filmes, séries -, assim como circulando em um conjunto vasto de instâncias de legitimação nos mais diversos meios – TV, Rádio, Jornais e Revistas.

Um dos marcos iniciais mais representativos do *rock* brasileiro da década de 1980 foi o surgimento da banda de *rock* progressivo Vímana<sup>32</sup> ainda em meados da década de 1970. O grupo “tornou-se lendário não por conta de sua música, mas por ter unido, numa mesma formação, alguns protagonistas de um período vindouro que alteraria a história da música popular no Brasil” (Alexandre, 2002: 10). Estes eram o guitarrista e vocalista Luiz Maurício Pragana dos Santos, ou simplesmente Lulu Santos, o então baterista João Luiz

---

<sup>32</sup> Entre os remanescentes que migraram para o *rock* brasileiro da década posterior, Lulu Santos foi o que teve a trajetória mais bem-sucedida em termos de vendas de discos, chegando à marca de 1 milhão de cópias nos anos de 1990 com o disco *Eu e Memê, Memê e Eu*. O artista continua ativo no *show business* brasileiro até os dias atuais. Lobão, ainda que não tenha vendido tantos discos, constituiu uma das trajetórias artísticas mais multifacetadas e polêmicas no país. De baterista de um grupo progressivo, passou também pela banda *new wave* *Blitz*, primeiro fenômeno massivo do *rock* nacional da década de 1980, assumindo posteriormente as guitarras e vocais em carreira-solo, flertando com *samba* e música eletrônica, até romper com as grandes gravadoras no final da década de 1990, ocasião em que vendeu 100 mil unidades do álbum *A Vida é Doce* (1999) num sistema de distribuição alternativa em bancas de jornais a partir do seu próprio selo, o *Universo Paralelo*. No início dos anos 2000 lançou a revista *Outra Coisa*, sobre música independente, e participou também, na *Play TV*, do programa *Saca Rolha*. Posteriormente, lançou a autobiografia (2010) e outros livros, além de se envolver em acalorados debates políticos nas últimas eleições presidenciais (2014). Paralelamente a estas atividades, continuava com a produção musical, totalizando dezesseis discos oficiais. Ritchie, após estrondoso sucesso do LP *Vôo de Coração* (1983), que também vendeu mais de 1 milhão de cópias, e cujo carro-chefe era a música *Menina Veneno*, ganhou o prêmio de melhor cantor da música brasileira do ano de 1983 (Troféu Imprensa), deixando para trás pesos-pesados como Roberto Carlos e Tim Maia. Além de diversas parcerias na música brasileira e na música internacional (com nomes como Jim Capaldi), o inglês lançou nove discos no total. No ano de 2009 abriu o seu próprio selo musical chamado *Pop Songs*.

Woerdenbag Filho, ou simplesmente Lobão, e o flautista e vocalista inglês Richard David Court, ou simplesmente Ritchie. Além dos três futuros *hit-makers*, completavam o grupo o baixista Fernando Gama e o tecladista Luiz Paulo Simas. Um dos pontos altos da trajetória do Vímãna foi quando o tecladista suíço Patrick Moraz, ex-integrante do famoso grupo de *rock* progressivo *Yes*, convidou o grupo para a gravação de um disco. No entanto, o grupo implodiu após uma série de desavenças internas.

A explosão do *BRock*, sigla criada pelo jornalista Arthur Dapieve para designar a sólida e heterogênea produção roqueira *mainstream* do país na década de 1980, esperaria ainda até o verão de 1982, e ocorreria no Rio de Janeiro. Principalmente sob as lonas da famosa casa de espetáculos *Circo Voador*, inicialmente instalado entre as praias do Arpoador e do Diabo, no bairro de Ipanema, e depois no bairro boêmio da Lapa. Foi nas dependências do *Circo Voador* que a *Blitz*, um dos mais importantes grupos da primeira leva do *rock* nacional, faria concertos emblemáticos<sup>33</sup>.

A *Blitz* foi o fruto de uma parceria entre a trupe teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e alguns músicos da banda da cantora Marina Lima. Após a estreia exitosa no Bar Caribe, na Zona Sul do Rio de Janeiro, em 19 de fevereiro de 1981, os artistas logo passariam a fazer vários concertos com positiva repercussão até o lançamento estrondoso do seu primeiro compacto, intitulado *Você Não Soube me Amar*, em julho de 1982, que chegou próximo de 1 milhão de cópias vendidas. Desde os *Secos & Molhados*, quase dez anos antes, não se via um fenômeno com essas dimensões no *rock* brasileiro (Alexandre, 2002: 87-90). Alexandre (2002: 87-89) elenca alguns fatores que possibilitaram o sucesso estrondoso do grupo logo no primeiro compacto. O canto falado, característica marcante da *Vanguarda Paulista*, discutida no próximo capítulo, foi formatado para um alcance

---

<sup>33</sup> Outro precursor importante do *rock* brasileiro da década de 1980 foi o jornalista, *disc-jockey* e compositor Júlio Barroso. Sobretudo a partir do trabalho desenvolvido com o grupo Gang 90 (posteriormente Gang 90 e as Absurdettes), Barroso fundou a *New Wave* nacional e o seu grupo fez grande sucesso com o *hit* *Perdidos na Selva*, apresentado no festival MPB-Shell (1981). No entanto, a turnê mal-sucedida, a saída da gravadora Warner e o retorno de Júlio Barroso para Nova Iorque, cidade em que residia antes de formar o grupo, foram alguns dos fatores que não permitiram uma repercussão ainda maior. Após um hiato de cerca de um ano, o grupo ainda voltou a fazer sucesso com a canção *Nosso Louco Amor* (1983), que foi tema de abertura de novela da Rede Globo. No ano seguinte, Júlio morreria tragicamente em virtude de uma queda do 11º andar do apartamento onde vivia em circunstâncias que nunca foram esclarecidas.



massivo. O tipo de narrativa excêntrica, que mantinha alguma semelhança com a *Gang 90*, era outro elemento. No entanto, a *Blitz*, diferente da *Gang 90*, ao abordar um flerte-relacionamento, tinha como diferencial trazer uma letra que retratava as lógicas urbanas daquele início de década no Brasil. Junto a isso, o instrumental simples alinhado à estética *pop/new wave* que vigorava na música internacional naquela altura, além de um refrão pegajoso, como não se via desde a *Jovem Guarda*, fechavam o pacote. Havia uma contraposição implícita à música “séria” da poética universitária da época. Assim, junto a Lulu Santos, a *Blitz* abriria as portas para o *rock* Brasil. O grupo lançou três discos até 1986, ano da primeira separação. Nos últimos anos, a trupe se encontra com agenda cheia, viajando por várias cidades brasileiras.

Outro grupo que faria história na música brasileira e fruto deste período foi o *Barão Vermelho*. Formado em 1981, no Rio de Janeiro, consolidou a sua formação clássica com a entrada, no ano seguinte, de Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como Cazuza, que se tornou vocalista, compositor principal e um dos maiores nomes da música brasileira daquela década. O grupo seguiria com essa formação até junho de 1985, quando Cazuza anuncia a sua carreira-solo. Neste período lançaram três discos, fizeram um concerto antológico na primeira edição do *Rock in Rio* (1985) e uma de suas músicas – *Bete Balanço* – foi o tema principal do filme de mesmo nome. Em atividade até os dias de hoje, o *Barão Vermelho* já lançou quinze discos oficiais e segue até hoje como uma das principais referências do *rock* nacional<sup>34</sup>

Também no Rio de Janeiro, formado no final da década de 1970, surgiu o grupo *Os Paralamas do Sucesso*. Com o primeiro disco alavancado pela canção *Vital e sua Moto*, o grupo foi chamado para uma apresentação no primeiro *Rock in Rio* (1985) que também entrou para o rol dos grandes acontecimentos do imaginário roqueiro do Brasil. O grupo teve grande penetração no mercado latino na década seguinte, sobretudo a vizinha Argentina, feito raro entre as bandas do Brasil, movido pela mescla entre sonoridades brasileiras e caribenhas intensificadas a partir do disco *Selvagem?* (1986).

---

<sup>34</sup> Mesmo após um acidente de ultraleve que vitimou a esposa e quase tirou a vida do vocalista Herbert Viana, que ficou fadado a uma cadeira de rodas, os *Paralamas* prosseguiram a carreira num dos recomeços mais comoventes da história da música brasileira. O grupo continua em plenas atividades.

Em meados de 1982 foi formado o grupo que, para muitos, conseguiu construir a combinação mais forte entre sucesso comercial e a construção de um público cativo<sup>35</sup>. A *Legião Urbana*, enquanto trio, com a sua formação estabilizada em torno de seu carismático vocalista e letrista, Renato Russo, o baterista Marcelo Bonfá e o guitarrista Dado Villa-Lobos, lançaria álbuns que entraram para a história do *rock* brasileiro. A *Legião Urbana* é advinda do *punk* de Brasília do final dos anos de 1970, contexto efervescente de onde surgiriam outros nomes que construíram trajetórias longevas no *rock* brasileiro como *Capital Inicial* e *Plebe Rude*. O grupo *Aborto Elétrico*, principal expoente do *punk* de Brasília, era composto por membros que integrariam posteriormente as principais bandas daquele contexto. Suas músicas foram registradas por grupos de grande sucesso como *Capital Inicial*, *Paralamas do Sucesso* e *Legião Urbana*<sup>36</sup>.

No início de 1985, dentro da onda da música jovem cada vez mais sedimentada, ocorreu um dos grandes divisores de águas na história da indústria cultural brasileira, e uma das maiores empreitadas da história do *show business* mundial. Com a ideia de fazer o maior festival de música do mundo no Brasil, país que, até então, não estava no mapa dos grandes concertos, o empresário Roberto Medina organizou, entre os dias 11 a 20 de janeiro, a primeira edição do *Rock in Rio*. Com a estrutura montada numa área de 250 mil metros quadrados, contando com 29 atrações<sup>37</sup> e com um público estimado de 1,38 milhões de pessoas nas dez noites de concertos, esta edição se consagrou como uma das maiores da história em termos de estrutura, duração e público (Alexandre, 2002: 190;

---

<sup>35</sup>Com a formação clássica estabilizada em torno de Renato Russo, Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos e Renato Rocha, a *Legião Urbana* gravou o seu primeiro LP homônimo em 1985 já com grandes *hits* como *Será*, *Geração Coca-Cola* e *Ainda é Cedo*. A revista *Bizz*, mais antiga publicação do jornalismo musical brasileiro, elegeu a *Legião Urbana* como melhor grupo e Renato Russo como o melhor cantor daquele ano de 1985. Do ponto de vista comercial, o mais bem-sucedido foi o famoso *As Quatro Estações* (1989), com cerca de dois milhões de cópias vendidas apenas no ano de lançamento. O grupo seguiria produzindo novos trabalhos com regularidade até a morte de Renato Russo, no final de 1996, em decorrência de complicações advindas da AIDS. No total, foram sete álbuns lançados com Renato Russo ainda vivo e uma série de lançamentos póstumos, entre discos de estúdio, compilações e registros ao vivo. Renato lançou também, em carreira-solo, dois álbuns.

<sup>36</sup> *Fátima e Veraneio Vascaína* (Capital Inicial); *Química* (Paralamas do Sucesso). Boa parte do terceiro álbum do grupo é composto por canções do período do Aborto Elétrico. Em 2005, o grupo Capital Inicial registrou um álbum composto apenas com canções do grupo.

<sup>37</sup> Dentre as atrações internacionais estavam nomes como Whitesnake, Iron Maiden, Queen, James Taylor, Rod Stewart, Scorpions, AC/DC, Ozzy Osbourne e Yes.

Alzer & Claudino, 2004: 134; Essinger, 2008: 59). No festival ,se apresentaram, além de artistas consagrados da MPB e veteranos roqueiros nacionais como Ney Matogrosso, Erasmo Carlos, Rita Lee, Baby Consuelo & Pepeu Gomes, nomes recém-lançados do *rock* brasileiro como os *Paralamas do Sucesso*, *Kid Abelha* & os *Abóboras Selvagens*, *Barão Vermelho*, *Lulu Santos*, *Blitz* e Eduardo Dusek (Alzer & Claudino, 2004: 134). Este último fator serviu para impulsionar ainda mais a produção roqueira nacional. “Tudo mudou depois do Rock in Rio, o festival que parou o país de 11 a 20 de janeiro de 1985 para colocar o Brasil na rota dos shows internacionais, apresentar um imenso público jovem à nação e elevar o pop brasileiro a outro nível de profissionalismo” (Alexandre, 2002: 190). Assim, com as condições estruturais necessárias para o pleno desenvolvimento – o fim do regime militar e um circuito de concertos estruturados, agora referência mundial – o *rock* brasileiro, na metade da década de 1980, chega finalmente no seu auge.

O incremento do profissionalismo da imprensa especializada em música, além da sedimentação do *heavy metal* no Brasil, antes, um ilustre gigante e desconhecido (Alexandre, 2002: 199-202), foram outros fatores bastante impulsionados pelo *Rock in Rio*. O modelo do festival foi exportado e segue até os dias de hoje como um dos maiores eventos de entretenimento do mundo, com versões já consolidadas em Lisboa, Madri e Las Vegas.

O ponto máximo, pelo menos no que diz respeito à venda de discos, viria já no ano seguinte ao *Rock in Rio*, com o lançamento do álbum *Rádio Pirata ao Vivo*, do grupo *RPM*. Sucessor de *Revoluções por Minuto* (1985), atingiu a impressionante marca de 2,2 milhões de cópias, cravando lugar na história da indústria fonográfica nacional como o álbum mais vendido até aquela altura (Alexandre, 2002: 252). O *show Rádio Pirata*, que deu origem ao álbum, foi um dos maiores indicativos do nível de profissionalização a que havia chegado o *rock* brasileiro. Com a direção de palco nas mãos de Ney Matogrosso, e conduzido por Manoel Poladian, que já havia empresariado Roberto Carlos, o grupo saiu em turnê com um aparato técnico e um *staff* jamais visto na história do *rock* nacional, um concerto “(...) para teatros, com roteiro, efeitos de luz,

ambiências e climas, como nenhum grupo de rock fizera até então” (Alexandre, 2002: 229). Após todo este sucesso, o grupo ainda lançaria o disco *Quatro Coiotes*, sem a repercussão dos dois trabalhos anteriores, até anunciar a separação oficial. Entre termos e recomeços, atualmente, o *RPM* mantém uma constante agenda de *shows* pelo Brasil.

Na medida em que o *rock* nacional experimenta viabilidade econômica, começam a surgir vários selos especializados, seja a partir da estrutura das grandes gravadoras (por exemplo, o selo *Plug*, da gravadora *RCA/Ariola*), seja no segmento independente (o selo *Baratos Afins*, existente até hoje, é um dos mais representativos deste grupo) (Alzer & Claudino, 2004: 138)<sup>38</sup>. Prova da vitalidade do *rock* brasileiro já na primeira metade dos anos de 1980 é o conjunto extenso de instâncias de divulgação e legitimação associadas a este segmento no âmbito da TV<sup>39</sup>, com destaque especial para as trilhas sonoras de novelas de grande sucesso<sup>40</sup>, assim como o rádio<sup>41</sup>, cinema<sup>42</sup> e mídia

---

<sup>38</sup> Estes selos divulgaram, a partir de algumas compilações clássicas, os novos artistas das cenas regionais roqueiras do país. O *Baratos Afins*, por exemplo, lançou *Não São Paulo* (1985/1987) (volumes 1 e 2), com a safra *pós-punk* da cidade. Os grupos que compuseram os dois volumes da compilação foram *Akira S* e as *Garotas que Erraram*, *Muzak*, *Chance*, *Ness*, *Nau*, *Gueto*, *365* e *Vultos*. Nenhum destes grupos, no entanto, superou a barreira do *underground*. Já o selo *Plug* lançou o lendário disco *Rock Grande do Sul* (1985) no intuito de promover a efervescente cena roqueira de Porto Alegre. Participaram do lançamento os grupos *Engenheiros do Hawaii*, *Os Replicantes*, *TNT* e *Garotos da Rua*. Os *Engenheiros do Hawaii* foram o grupo do cenário gaúcho mais bem-sucedido comercialmente, totalizando dezoito lançamentos entre álbuns de estúdio e ao vivo.

<sup>39</sup> Dentre a grande variedade de programas musicais na grade da programação de TV, muitos garantiram espaço para o *rock* nacional como os lendários *Cassino do Chacrinha* (TV Globo) e *Perdidos na Noite* (TV Gazeta, TV Record e TV Bandeirantes) (Alzer & Claudino, 2004: 90). Dignos de menção também são os programas que, ainda que não focassem diretamente na música, capturaram com maestria o espírito jovem da década. Um dos exemplos mais ilustrativos é o seriado *Armação Ilimitada* (TV Globo), cuja trilha sonora era composta essencialmente pelos novos artistas do *rock* nacional.

<sup>40</sup> Muitas canções compostas e/ou interpretadas por nomes do *rock* nacional alcançaram uma das vitrinas mais almejadas por qualquer artista no Brasil: ser parte da trilha sonora de uma novela da Rede Globo. Algumas destas canções chegaram mesmo a ser tema de abertura das novelas como *Menino do Rio* (Baby Consuelo, ex-vocalista dos Novos Baianos) da novela *Água Viva*; *Flagra* (Rita Lee), da novela *Final Feliz*; *Nosso Louco Amor* (Gang 90 e as Absurdettes), da novela *Louco Amor*; *Casanova* (Ritchie), da novela *Champagne*; *Comeu* (Magazine), da novela *A Gata Comeu*; *Tititi* (Metrô), da novela de mesmo nome; *Pelado* (Ultraje a Rigor), da novela *Brega e Chique*; *Conquistador Barato* (Leo Jaime), da novela *Bambolê*; *Brasil* (de autoria de Cazuza e interpretada por Gal Costa), da novela *Vale Tudo* (Alzer & Claudino, 2004: 70).

<sup>41</sup> Além da já citada Fluminense FM, merecem destaque as rádios Cidade e Transamérica (Rio de Janeiro) e 87 FM, 97 FM, Brasil 2000 e Jovem Pan (São Paulo) (Alzer & Claudino, 2004: 153).

impressa<sup>43</sup>.Entrava em cena, de forma definitiva, a cultura de consumo e de produção aplicada ao *rock* na perspectiva de Featherstone (1995) e a profunda penetração do *rock* massivo na vida quotidiana e na (re)construção de estilos de vida.

Motta (2000: 421) aponta como marco principal para o fim desta era de ouro do *rock* brasileiro a morte de Cazuza, aos 32 anos, no dia 07 de julho de 1990. Fato é que o simbolismo da morte de uma grande referência daquele cenário coincidiu com o período em que começou a se assistir mudanças substanciais no âmbito da indústria fonográfica, cujo um dos principais efeitos foi a homogeneização musical cada vez maior, com ênfase nos gêneros mais populares. É deste período, por exemplo, a explosão da música *sertaneja*, que, devido à pressão por resultados cada vez mais a curto prazo por parte das grandes gravadoras, recebia o montante maior de recursos para a produção e *marketing*. “As bandas de rock [por outro lado] vivem um dos piores anos de suas carreiras. A Warner, o pior de sua história” (Motta, 2000: 422). No encerramento deste ciclo virtuoso, na passagem para a década de 1990, se seguiria a invasão de outros gêneros musicais distanciados esteticamente e ideologicamente do *rock* – além do *sertanejo*, o *axé music* e o *pagode* teriam grande destaque também. No caso do *rock*, este voltaria ao *underground* por um período para se reinventar. E surgiria reformatado, cada vez mais conectado às tendências mundiais e, ao mesmo tempo, cada vez mais brasileiro.

## 2.5. O massivo agora também é híbrido

O cenário do *rock* brasileiro no início da década de 1990 era muito diferente daquele verificado no seu auge, na altura do *Rock In Rio* (1985). Em grande parte essa decaída pode ser explicada pelo dramático panorama de retração pelo qual passava a indústria fonográfica nacional naquela altura, decorrente da instabilidade política e financeira. Para

---

<sup>42</sup> *Menino do Rio* (1981), *Garota Dourada* (1984), *Bete Balanço* (1984), *Rock Estrela* (1986) (Alzer & Claudino, 2004: 189).

<sup>43</sup> Assim como os cadernos culturais de alguns dos maiores jornais do país, as revistas de música também tiveram um papel importante neste sentido. Títulos como *Roll*, *Pipoca Moderna* (depois *Mistura Moderna*), *Somtrês*, *Revista-Pôster* e, principalmente, *Bizz*, foram fundamentais na divulgação do novo *rock* brasileiro (Alzer & Claudino, 2004: 94-95).

se ter uma ideia, em 1989 foram disponibilizadas 76,8 milhões de fonogramas para a comercialização. Este número caiu para 32,1 milhão de unidades já em 1992, caracterizando, portanto, a pior crise do segmento até então (Vicente, 2002: 143).

Uma das primeiras consequências óbvias de uma crise desta magnitude é a retração de investimentos em novos nomes. Assim, muitos dos lançamentos de novos artistas foram adiados ou suspensos, e a principal estratégia para não diminuir ainda mais as vendas consistia em focar nas compilações e no catálogo internacional. Na estrutura geral das grandes gravadoras, várias modificações também se fizeram presentes: demissão de funcionários, redução dos *castings*, direcionamento do *marketing* para os nomes já projetados e terceirização, seja na confecção física dos suportes (fábricas de disco), seja no registro dos fonogramas (estúdios de gravação) (Vicente, 2002: 143-144).

Além da maior parte dos investimentos voltados para gêneros mais populares, outra estratégia neste contexto de recessão foi o foco na transição de suportes, no caso, do *Long Play* para o *Compact Disc*, que somente naquele período começava a ganhar força no Brasil (desde meados da década de 1980 os Estados Unidos já tinha feito esta transição, por exemplo). Após a estabilização política e econômica do país, sobretudo após o Plano Real(1994), mas já verificada em meados de 1993, há uma progressiva recuperação da indústria fonográfica que atingiria o seu auge no final da década (Vicente, 2002: 144), colocando o Brasil entre os seis países com o maior número de vendas de fonogramas no planeta (Alexandre, 2013).

Este cenário ascendente da indústria fonográfica no país forneceu as condições necessárias para o surgimento do conjunto de artistas que ficou convencionalmente conhecido como a geração da década de 1990 do *rock* brasileiro. Bastante heterogêneo no seu todo, e ainda que nem todos os artistas confirmassem tal pressuposto, a característica mais marcante desta então nova geração do *rock* nacional era, sem perder de vista o que acontecia no cenário internacional, o interesse renovado pelas coisas do Brasil, numa síntese que desencadearia “(...) um rock legítima e orgulhosamente brasileiro, radicalmente mais globalizado e radicalmente mais local” (Alexandre, 2013: 31).

Este fenômeno no âmbito específico do *rock* seguia uma tendência da conjuntura mais ampla da música brasileira daquele início de década, cujos ecos de “brasilidade” se faziam sentir em nomes que vão do Sepultura, sobretudo com o álbum *Roots* (1996), aos *hits* carnavalescos de Daniela Mercury, passando pelo *dance hall* do Skank às bandas do circuito independente. Foi na tentativa de descrição deste cenário que a revista *Bizz*, maior publicação impressa da história do jornalismo musical brasileiro, cunhou o termo *MpopB* – *Música Pop Brasileira* (Abramo, 1996; Alexandre, 2013). Assim, ao mesmo tempo em que havia um distanciamento crítico dos cânones, até então praticamente intocáveis, da MPB, formatada no âmbito dos festivais de música dos anos de 1960, havia, paradoxalmente, essa busca por uma “brasilidade”, conquanto que plenamente conectada com a música *pop* mundial. Há, neste sentido, um claro avanço nas trilhas abertas pelos tropicalistas ainda nos anos de 1960.

Alguns fatores foram fundamentais para que o *rock* brasileiro dos anos de 1990 obtivesse grande visibilidade além da recuperação da grande indústria fonográfica. Entre alguns dos mais importantes estavam o surgimento de um conjunto de festivais focados no segmento independente, o aparecimento de um corpo substancial de instâncias de legitimação na imprensa alternativa, canais alternativos de distribuição, assim como a chegada da MTV ao Brasil (Alexandre, 2013).

Assim, o início da grande rede de festivais de pequeno e médio porte na música independente que configuraria uma marca fundamental deste segmento no século XXI tem sua gênese ainda na primeira metade dos anos de 1990 com festivais como o *Abril pro Rock*, sediado em Recife e cuja primeira edição ocorreu em 1993, assim como o *Junta Tribo*, sediado em Campinas, e cuja primeira edição ocorreu também em 1993. Se nos anos de 1960 e 1970 os festivais de música eram principalmente de caráter competitivo, organizados sobretudo no âmbito das grandes emissoras de televisão do país, e nos anos de 1980 a marca principal foi a emergência dos grandes festivais de arena internacional, de caráter não-competitivo, sobretudo após a realização do primeiro *Rock in Rio* (1985), é nos anos de 1990 que começa a se estruturar uma rede de festivais de música independente com grande capilaridade no grande território brasileiro, e que

desempenharia as importantes funções de plataformas na formatação de cenas locais e na circulação de artistas do efervescente *underground* nacional. O crescimento vertiginoso destes eventos no país culminaria na criação de duas importantes instâncias na primeira década do século XXI: o *Circuito Fora do Eixo* e a *Associação Brasileira de Festivais Independentes* (ABRAFIN) (Alves, 2013). Alguns dos principais nomes do *rock* brasileiro dos anos de 1990 tiveram suas carreiras alavancadas após a circulação nestes eventos. Além do *Abril pro Rock* e do *Juntatribo*, outros eventos pioneiros importantes neste sentido foram o *Superdemo* (Rio de Janeiro), *Humaitá pra Peixe* (Rio de Janeiro) e *Recbeat* (Recife).

Conjuntamente com os festivais, é digno de menção também o surgimento de uma considerável mídia alternativa na altura. Estruturada sobretudo a partir dos *fanzines*, em última análise, as atividades desenvolvidas neste âmbito configuraria o embrião do jornalismo alternativo verificados no ambiente digital no século XXI. Alguns dos principais veículos que exerceram importantes atividades neste período foram o *Esquizofrenia* (São Paulo), *Futio Indispensável* (Florianópolis), *Massive Reggae* (Belo Horizonte) e, sobretudo, o *Midsummer Madness* (Rio de Janeiro) (Alexandre, 2013). Assim como os *fanzines*, as *demo-tapes* no início da década foram importantes ferramentas para o *boom* da produção roqueira. As fitas artesanais continham de três a cinco músicas, e por conta dos custos que envolviam a prensagem de vinil (geralmente fabricados apenas em uma escala industrial mínima) e de CDs (na altura não haviam os reprodutores nos computadores pessoais), vinham geralmente em cassete, e eram um importante termômetro para os selos independentes, assim como para as grandes gravadoras, que trabalhavam com esta produção musical (Alexandre, 2013). *Mamonas Assassinas*, *Raimundos* e *Los Hermanos* foram alguns dos grandes grupos do *rock* brasileiro dos anos de 1990 que foram revelados a partir das *demo-tapes*.

Provavelmente essa produção alternativa que ganhava as rádios e programas de TV de maior visibilidade não teria tido todo este impacto sem a chegada da *MTV* no país. O início das atividades da emissora estadunidense no Brasil data de 20 de setembro de 1990, viabilizada pelo grupo *Abril* de comunicação, que na altura acertou um acordo de



*royalties* para a utilização da marca. Se num primeiro momento a produção consistia essencialmente na veiculação de videoclipes de grandes nomes da música internacional, logo a emissora começou a investir nos produtos nacionais, contribuindo substancialmente para o incremento deste formato no país (Lusvarghi, 2007). Muitos dos principais nomes do *rock* da nova geração tiveram os seus clipes veiculados na *MTV*. Neste sentido, a emissora exerceu um papel equivalente ao das principais instâncias de legitimação nos anos de 1980. Assim, as atividades desenvolvidas pela *MTV*, sobretudo na primeira metade da década, “fez da emissora o equivalente ao que foram para a década anterior a Fluminense 89/FM, o Chacrinha, as trilhas de novela, as danceterias, o Perdidos na Noite e os editoriais de moda AZ, a Bizz, os quadrinhos da Animal, as graphic novels da Abril, tudo ao mesmo tempo” (Alexandre, 2013: 45).

O principal movimento musical que surge deste contexto efervescente no país nos anos de 1990 foi o *Manguebeat*. Muito se tem escrito sobre a temática. No âmbito específico deste tópico, importa sublinhar que o movimento foi uma das expressões mais sedimentadas desta tendência geral verificada na música do país no que diz respeito à formatação de um *rock* local conectado às tendências internacionais. A última grande revolução estética, de fato, ocorrida no âmbito das grandes gravadoras (Kischinhevsky, 2006), o *Manguebeat*, a partir da máxima “modernizar o passado uma evolução musical”, da música *Monólogo ao pé do ouvido*, do grupo Chico Science & Nação Zumbi, promoveu o encontro de tradições e vertentes a partir dos seus procedimentos de hibridações culturais (Canclini, 2003), onde a mescla de gêneros tradicionais de Pernambuco como o *maracatu* e o *coco* dialogavam de forma espontânea com o *rock*, *funk*, eletrônica, *hip hop*, entre outros (Kischinhevsky, 2006). Além de *Chico Science e Nação Zumbi*, nomes como *Mundo Livre S/A*, Mestre Ambrósio, Jorge Cabeleira, Otto, *Sheik Tosado* foram outros representantes do movimento.

O fato é que o *Mangue Beat* também configurou um circuito autônomo, tendência que teve grande ascensão na década de 1990, e que consistia em movimentos/cenários musicais que alcançavam certa viabilidade econômica sem necessariamente estarem diretamente vinculados às grandes gravadoras ou grandes instâncias de legitimação e

divulgação associadas<sup>44</sup>. O surgimento deste tipo de fenômeno se dava graças à emergência das tecnologias digitais, fundamentais no processo de segmentação dos mercados, de ampliação potencial do público consumidor, de barateamento dos registros fonográficos e de uma rede de comunicação cada vez mais expressiva fora dos grandes veículos (Vicente, 2002).

Assimilada a tendência híbrida, um dos primeiros grupos que alcançaram grandes vendas, de fato, nesta nova safra do *rock* nacional foi o grupo *Raimundos*, a partir do lançamento do seu álbum homônimo (1994). No ano seguinte, os *Mamonas Assassinas* conseguiram um dos maiores feitos da história fonográfica brasileira, com a cifra de mais de dois milhões do seu primeiro álbum homônimo (1995). O impressionante combo de gêneros musicais roqueiros e nacionais, mesclado ao genial humor, fez com que alcançasse a marca de álbum mais vendido daquele ano. A morte precoce de todos os integrantes num acidente de avião, em março de 1996, foi uma das interrupções de trajetórias artísticas mais traumáticas da música brasileira. Além dos *Mamonas Assassinas* e dos *Raimundos*, outros grupos que fizeram grande sucesso surgidos nos anos de 1990 foram o *Skank*, com a sua sonoridade inicialmente calcada no *dance hall*, o *Jota Quest*, com a sonoridade calcada num *pop* com pitadas de *funk* e *soul*, o *Planet Hemp*, com o discurso a favor da legalização da marijuana, *O Rappa*, com o discurso afinado com questões sociais contemporâneas de primeira ordem do país, e o *Charlie Brown Jr.*, num combo interessante de *hip hop*, *rock* mais pesado e *reggae*, assim como a indumentária ligada ao *skate*, acabou por ser assimilada por largos segmentos juvenis do Brasil.

A formação de cenários regionais bastante específicos, além do *Manguebeat*, verificado na sedimentação de cenas roqueiras independentes em várias capitais brasileiras, foram algumas outras marcas importantíssimas neste sentido. Muitos artistas oriundos destes contextos costumavam chegar ao *mainstream* nacional a partir do trabalho desenvolvido pelos vários selos independentes. O fato é que a indústria fonográfica nacional ia bem, e, na sua esteira, o *rock* que era produzido no país alcançava

---

<sup>44</sup> Muitos nomes do *Manguebeat* se vinculariam posteriormente às grandes gravadoras.

pela última vez o topo da visibilidade no *mainstream*. Contudo, no final dos anos de 1990 houve outra grande crise do setor no Brasil, e que marcaria o final, em muitos aspectos, do mercado massivo de venda de fonogramas que vigorou no decorrer do século XX. Os principais fatores que contribuíram para esta segunda grande crise da década foram a desvalorização cambial do real, a recessão econômica pela qual o país passava na altura, o incremento da pirataria, a oferta cada vez maior de músicas pela Internet, assim como a saturação promovida por segmentos populares como o *axé* e o *pagode* (Vicente, 2002: 195).

Obviamente, e assim ensina a história da indústria fonográfica, quando chega uma crise, a tendência é que o setor se torne mais conservador, com contenção de custos no fomento a novas carreiras e o foco nos catálogos já estabelecidos (Vicente, 2002). Foi nesta conjuntura que foram lançados os últimos grandes *hits* do *rock* nacional, “últimas músicas com guitarras a se tornarem sucesso popular no Brasil. “E quero dizer “popular” mesmo, dessas que tocam por toda parte e no verão seguinte se transformam em música de levantar a malta no carnaval baiano” (Alexandre: 147). Essas foram o *country-core* do Raimundos, *Mulher de Fases*, e *Ana Júlia*, balada no estilo *Jovem Guarda* do grupo carioca *Los Hermanos*. Assim, ainda que a produção roqueira tenha crescido de forma exponencial nos últimos anos, devido às novas oportunidades advindas do maior acesso às novas tecnologias, o caráter pulverizado, com repercussão mais tímida no *mainstream* nacional, tem sido uma lógica desde então.

## 2.6. Segmentação, ostracismo e ecletismo

Apesar da fase avançada da segunda década do século XXI, são ainda poucas as análises sobre o *rock* brasileiro no novo milênio que permitam reflexões mais amplas e profundas das reconfigurações recentes deste gênero no contexto nacional. Assim, mais do que um diagnóstico completo, as páginas desta seção visam sobretudo tecer comentários gerais sobre algumas destas principais modificações tendo em vista a presença cada vez maior das tecnologias da informação, cujo incremento na vida cotidiana ganha dimensões cada vez mais significativas já nos estertores do século XX

(Castells, 1999), provocando uma verdadeira reconfiguração do *business* da música.

Recorrentemente objeto de discussão na imprensa especializada nos últimos anos, o *rock* no Brasil tem tido uma exposição menos intensa em algumas das principais instâncias de legitimação mais clássicas. Dois efeitos mais emblemáticos neste sentido são a presença menor nas listas de álbuns mais vendidos, assim como nas de canções mais executadas nas rádios. Se, por um lado, tem-se verificado a diminuição progressiva da presença roqueira no decorrer dos anos neste tipo de instância de legitimação mais clássica, não deixa de ser interessante assinalar o fato de que nunca tantos artistas estiveram em atividade no país, seja no que diz respeito à circulação pela grande rede de festivais que, como argumentado na secção anterior, começou a se formatar de maneira mais incisiva nos primeiros anos da década de 1990, seja a partir do volume de material fonográfico produzido. É na constatação desse cenário que alguns investigadores (Dantas, 2007; Nogueira, 2009; Vicente, 2002) pinçaram a existência de um circuito médio, não apenas do *rock*, mas da música independente, no país.

No caso específico do *rock*, desde a década de 1990 existem circuitos autônomos regionais com alguma rentabilidade financeira (Vicente, 2002; 2008) que esboçam com alguma nitidez a existência de tal segmento médio de mercado. As redes de festivais disseminadas com razoável capilaridade pelo território nacional, cuja programação está amparada numa matriz estética predominantemente roqueira (Alves, 2013), e que desemboca na primeira década do século XXI em iniciativas como a *Associação Brasileira de Festivais Independentes* (ABRAFIN, esta última extinta no final de 2011) e o *Circuito Fora do Eixo*, são outro exemplo relevante neste sentido.

A característica elementar básica deste circuito médio seria o caráter essencialmente híbrido, na medida em que as principais estratégias adotadas pelos artistas para a sobrevivência neste contexto consistem num *mix* entre procedimentos historicamente adotados seja no *mainstream*, seja no *underground* (Dantas, 2007: 179-181). É formado por artistas que iniciam suas trajetórias num ambiente digital já plenamente inserido nos modos de produção, mediação e consumo da música, assim como artistas mais antigos oriundos ainda do período pré-internet massificada, alguns dos

quais, inclusive, com circulação pelo *mainstream* nacional no currículo.

No que diz respeito a uma dimensão estética, e não obstante a existência de inúmeras variantes, existiria uma tendência forte na formatação do novo *indie rock* nacional a partir de uma clara reapropriação do *samba* (Dantas, 2007), como se sabe, um dos principais cânones da cultura brasileira (Viana, 1995). Um acontecimento primordial que sugere a consideração desta hipótese, além dos vários projetos exitosos para os padrões do século XXI que cancelam já nos títulos dos álbuns esse diálogo<sup>45</sup>, é o fato de que a banda *Los Hermanos*, grupo brasileiro de maior repercussão no presente século, ter formatado de maneira contundente a sua obra a partir deste tipo de procedimento.

Apesar destes indícios da existência de um circuito médio, há quem pince um cenário muito mais desolador sobre o atual estágio da produção roqueira nacional. É o caso de Ricardo Alexandre, que tem sido um observador atento das últimas duas décadas deste segmento. Como ressaltado na secção anterior, os últimos *hits* no âmbito do *rock* brasileiro datam de 1999 (Alexandre, 2013), portanto, há quase vinte anos do período de escrita desta tese. Para o autor, quatro fatores estruturais explicariam em grande parte este anonimato dos últimos anos: (1) a grande segmentação do público a partir da Internet; (2) a autorreferência excessiva das propostas artísticas que o ambiente segmentado que o contexto digital acabaria por induzir; 3) o desaparecimento de importantes instâncias de legitimação específicas de alcance mais substancial; (4) as próprias especificidades de uma juventude do século XXI crescida num contexto marcado pelas tecnologias de informação.

Assim, ao mesmo tempo em que abre possibilidades outrora não verificadas, a Internet teria um efeito reverso, na medida em que induziria a criação de microcelebridades, calcadas nos seus pequenos públicos, e com propostas estéticas “inviáveis” para um segmento mais amplo de mercado. O autor argumenta que na década

---

<sup>45</sup> “Os títulos de alguns discos de *rock* brasileiro nos últimos anos deixam essa relação mais evidente. *Samba esquema noise* (Mundo Livre S/A, 1994), *A farsa do samba nublado* (Wado e o Realismo Fantástico, 1994), *Samba poconé* (Skank, 1996), *Samba pra burro* (Otto, 1998), *Rádio S.Amb.A* (Nação Zumbi, 1999), *Samba raro* (Max de Castro, 1999), *Samba esporte fino* (Seu Jorge, 2001), *Terceiro samba* (Mestre Ambrósio, 2001), *Sambaland club* (Wilson Simoninha, 2002), *Samba bloody samba* (Lado 2 Estéreo, 2005), *Samba russo* (Cuelho de Alice, 2006) e *Meu samba é assim* (Marcelo D2, 2006) (Ver Dantas, 2007: 175).

de 1980 qualquer artista roqueiro nacional que almejasse uma visibilidade, por mais modesta que fosse, deveria buscar inserir-se minimamente em instâncias de legitimação clássicas como os programas de TV, as casas noturnas mais famosas, as rádios e publicações impressas. Em suma, se comunicar com um público fora do seu nicho. Assim, a acessibilidade e as possibilidades de qualquer um gravar com uma qualidade razoável fez com que o artista acreditasse num auto-gerenciamento da carreira, o que incluía no pacote a capacidade de se comunicar com o grande público. O autor não acredita, contudo, que isso venha acontecendo de uma maneira razoável. Nas suas palavras, “Se me deixarem criar livremente, serei sempre um umbigocêntrico, autorreferente e produzirei música para mim e meus amigos que pensam como eu. É exatamente o que as boas bandas de rock fazem atualmente”. (Alexandre, 2013: 150). O desaparecimento substancial ou encolhimento de instâncias de legitimação mais clássicas – o caso das revistas impressas, neste sentido, é emblemático –, acabaria por resumir a maioria das oportunidades de visibilidade aos festivais e eventos mais regionalizados. Estes, por conta de um alinhamento aos preceitos *underground*, acabariam por “naturalmente” se distanciar deste diálogo mais contundente com um público maior. Por último, a questão geracional de uma faixa etária que cresce tendo como referência a velocidade do mundo digital, e que, para o autor, “não é chegada à parte chata e empírica de todo o trabalho, à parte trabalhosa que coloca qualquer ideia inspirada de pé” (Alexandre, 2013: 150), na maioria das vezes impediria que esta nova geração roqueira se dedicasse com mais afinco ao trabalho de carpintaria que transforma a boa ideia em um produto acessível e rentável.

Fato é que não há consenso sobre a natureza deste novo contexto da música nacional. As opiniões variam entre dois polos que vão da ode ao potencial emancipador das novas tecnologias aos cenários sombrios da diluição, que contribuiria, sobretudo, para a invisibilidade. Como diferença e ecletismo são as palavras de ordem do presente, defende-se, portanto, a necessidade de investigações empíricas que forneçam diagnósticos mais detalhados deste complexo período da trajetória do gênero no país. O que interessa discutir nesta investigação como foco principal é como este novo panorama é verificado a partir de um território “periférico”, historicamente invisibilizado dentro do Brasil, a partir do caso de Teresina.

## Capítulo 3. – Sobre o discurso da independência musical

### 3.1. Considerações gerais sobre a independência na música

Os múltiplos significados derivados de expressões como “independente” e “alternativo” convergem para a ideia de uma música pura, isenta das lógicas de produção, mediação e consumo associadas às grandes indústrias da cultura. No entanto, as complexidades verificadas numa análise mais atenta de termos desta natureza colocam como regra impreterível uma discussão mais aprofundada. O fato de a miríade de significados ali embutida trazer à tona muitas das questões-chave da produção, mediação e consumo musical é o que justifica uma problematização mais detalhada.

Portanto, mesmo com as fronteiras entre um mundo musical *mainstream* e um mundo independente menos discerníveis do que já foram outrora, a utilização dos termos (ainda) se faz necessária justamente por constituir uma marca referencial importante para os envolvidos neste universo (Herschmann, 2011: 10). No fundo, mais do que uma terminologia exata, livre de problemáticas, o que importa verdadeiramente neste debate é a apreensão do fenômeno que se investiga:

Termos como independente, alternativo, marginal, nânico, *underground* têm sido empregados, já há algum tempo, para identificar posturas semelhantes na literatura e na poesia, no cinema e no vídeo, na imprensa, no teatro. Apesar de conter sempre certa ambiguidade, cada um destes termos acaba cumprindo com algum êxito o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística. A música não oferece condições, assim, para ser considerada uma exceção. Além do mais, o que importa não é tanto encontrar o termo adequado, e sim compreender o significado do fenômeno a que ele se refere (Vaz, 1988: 11).

Apesar destes significados múltiplos que a categoria “independente” assume no contexto analisado, a grande característica transversal nas posturas identificadas nos depoimentos colhidos nesta investigação é o alinhamento mais ou menos imediato com os pressupostos dos artistas inconformistas (Becker, 1977b), cuja característica-chave é a recusa em se submeter a certas convenções comerciais muito comuns nos mundos artísticos, cuja tipologia de agente afinada com este tipo de procedimento é classificada,

nos termos de Becker (1977b), enquanto profissional integrado. Como é fácil supor, aquele tipo de agente enfrenta uma série de dificuldades para a realização das suas atividades. Via de regra, atingem um público reduzido se comparado ao dos profissionais integrados. Além disso, em boa parte dos casos são os próprios músicos quem estruturam as instâncias de produção e circulação das suas obras.

No começo eu te responderia fácil: eu não gosto de trabalhar com produção. (...) Só que eu não tive alternativa. Nós chegamos em um momento que ou alguém fazia alguma coisa ou nós estaríamos todos lascados (...). A gente tinha algumas casas de *show* para tocar, e essas casas de *show* começaram a não funcionar mais, a gente afundou, chegou no pior de tudo o que eu acho, que é o músico, independente de ser *cover*, independente de ser autoral, independente do estilo de música, é o fato de ele não conseguir mais nem se expressar (David, 26, ensino secundário).

Assim, existe uma lógica mais ou menos subjacente de ação verificada nos depoimentos dos agentes cuja motivação está na necessidade de se expressar artisticamente, a despeito dos desafios que este tipo de postura menos alinhadas com as convenções mais comerciais, levadas a cabo num contexto como o de Teresina, pode proporcionar. Assim, o desejo de expressar uma postura ou um ponto de vista, mais do que lograr dividendos financeiros, acaba por configurar o motor que move aquele segmento artístico:

Porque Teresina é uma cidade que não te dá muitas expectativas. Você sai à noite e você tem de voltar cedo, seja porque não tem realmente espaços para você estar, seja porque os espaços fecham cedo, seja porque você não tem transporte para voltar, [seja pela falta de] segurança. (...) Na medida em que Teresina não te fornece esse tipo de oportunidades, produzir é uma válvula de escape. Foi esse o meio que a gente encontrou para burlar todo este tédio, toda esta coisa inerente à personalidade teresinense (Clemente, 26, frequência universitária).

Obviamente, esta postura inconformista é uma faceta mais geral do segmento analisado nesta investigação. Como detalhadamente analisado no decorrer da parte II, ainda que haja uma convergência relativa, e cujo um dos elementos principais é justamente essa postura combativa no que tange aos aspectos predatórios das lógicas comerciais na produção cultural, há todo um conjunto de tensionamentos e disputas em



torno de hegemonia e reconhecimento. Além disso, nem todo discurso corresponde necessariamente à ação prática, ambivalência fundamental verificada quando analisada de forma mais aprofundada a própria trajetória da independência musical. Neste sentido, não raramente iniciativas amparadas em certas premissas ideológicas acabam, no decorrer do tempo, sendo tragadas por lógicas mais comerciais.

Em linhas gerais, buscou-se, neste capítulo, empreender uma discussão da independência musical no contexto brasileiro. Mas quais as peculiaridades deste contexto? De modos mais específico, qual referencial tomar como base para elencar as características distintivas da música independente no Brasil? É neste sentido que traz-se antes, a título de contextualização, alguns apontamentos gerais desta discussão no mundo anglo-saxônico.

Em um glossário sobre os principais conceitos e termos utilizados no âmbito da música popular, Shuker (1998), a respeito da categoria “independente”, a problematiza tomando como referência a indústria fonográfica, elencando algumas características gerais que distinguiriam os selos independentes das grandes gravadoras *majors*. Em linhas gerais, a flexibilidade e consequente caráter inovador na formação dos *castings* daqueles selos face às tendências mais comerciais das *majors* explicaria em grande parte a relação íntima daquelas instâncias com a emergência de novos gêneros musicais<sup>46</sup>

. A era de ouro destas pequenas e médias empresas de gravação foi na década de 1950, e a própria emergência do *rock and roll* deve muito a este tipo de instância (Cf. Capítulo 1).

As cenas de música independente oriundas do contexto anglo-saxônico começaram a gozar de grande *status* a partir da década de 1980. A proliferação de selos de gravação e distribuição e de rádios alternativas<sup>47</sup> possibilitou, inclusive, o aparecimento de várias destas cenas longe dos principais centros destes países (Cfr. Guerra & Moreira, 2016; Guerra *et al.*, 2016; Guerra & Quintela, 2016a). Seattle, no início dos anos de 1990, é

---

<sup>46</sup> A *Motown* e o *soul*, a *Sub Pop* e o *grunge*, a *Creation* e o *britpop* são alguns exemplos emblemáticos (Shuker, 1998).

<sup>47</sup> As *College Radios* no caso dos Estados Unidos (Kruse, 2010).

provavelmente o caso mais emblemático neste sentido. Ainda a respeito destas cenas locais (Peterson & Bennett, 2004), é importante pontuar que estas vêm desempenhando duas funções, até certa medida, ambivalentes: ainda que configurassem marcadores identitários bastante representativos dos contextos em que se conformavam, contribuindo para o próprio fortalecimento da dimensão local, também cumpriram com a função de configurarem importantes fornecedoras de artistas para o *mainstream* musical (Kruse, 2010).

A ambivalência é de fato uma característica marcante deste tipo de contexto musical. O caso mais específico do *indie rock*, gênero que se formata em meados da década de 1980, e que radicaliza em muitos aspectos os pressupostos da independência e alternatividade em torno do *rock*, é um exemplo representativo neste sentido. Autoproclamou-se mais importante do que outros gêneros não somente pela suposta relevância e autenticidades maiores para a juventude que o produzia e o consumia, mas também porque se estruturou numa nova relação estabelecida entre as instâncias criativas e comerciais. Neste sentido, estas pequenas empresas — iniciadas principalmente por músicos e donos de lojas de discos — viram nesta tendência a oportunidade de harmonizar as questões comerciais inerentes ao *pop* com a autonomia artística (Hesmondhalgh, 1999). Obviamente, a polarização completa não foi o que marcou a relação entre pequenas e grandes gravadoras. Mais do que isso, a articulação ou, em alguns casos, mesmo absorção, destas pequenas e médias empresas pelas multinacionais foi uma tônica.

Ainda sobre este caráter ambivalente, Ribbett (2005) recorda que o *indie rock*, além de um gênero estético, configura um importante método de diferenciação social, assim como uma ferramenta do mercado no âmbito da segmentação cultural. O paralelo com a alta cultura, neste sentido, não soaria exagerado, já que ambos dependem de uma falta de popularidade para serem valorizadas, além de conhecimento especializado para serem plenamente fruídas. Assim, para este autor, o gênero musical está ligado a velhas e familiares estruturas sociais.

Em um trabalho de grande fôlego sobre o *rock alternativo* em Portugal, Guerra

(2010, 2013, 2015e), a partir da aplicação da teoria bourdieusiana, articulada a um conjunto de teorias de médio alcance, alerta para se levar em conta que este tipo de música não é caracterizado apenas por canais de distribuição. Há, no fundo, um clamor a respeito da singularidade das obras e da própria audiência ligada a estas manifestações culturais. No caso português, a commodificação decorrente da entrada do *rock* nacional na grande indústria da cultura é o grande fator para entender a formação de um subcampo que contrastava com essa produção mais comercial. Assim, surgem bandas, selos, fanzines e outros elementos específicos dentro deste subcampo, assim como audiências de nicho, o aumento de produtores e criadores especializados, a criação de instâncias de consagração, e a emergência de um conjunto de obras direcionados ao subcampo e que refletem a sua história. Argumentos em torno da “pureza” daquela produção musical, que não sofreria dos aspectos negativos da grande indústria, auto-representação dos gostos enquanto essencialmente não-rotuláveis, são outras características marcantes e que, de muitas maneiras, remetem ao contexto mais amplo do *indie rock* anglo-saxônico. Disputas em busca de hegemonia se fazem marcantes, assim como a convergência essencial em torno do interesse da permanência daquele segmento no tempo e no espaço. Tendo em vista este conjunto geral de pressupostos sobre a música e o *rock* independente, o próximo tópico busca discutir essencialmente os contornos específicos que este tipo de fenômeno adquire no contexto brasileiro.

### **3.2. O discurso da independência musical no contexto brasileiro**

Na sua pesquisa sobre a cena *indie* do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XXI, Fernandes (2007: 39) argumenta de forma muito pertinente sobre a necessidade de articulação entre o referencial teórico produzido no contexto anglo-saxônico (sobretudo) com reflexões que deem conta das peculiaridades do panorama brasileiro. Para esta tarefa, a investigadora assume, como referência principal para a problematização, as relações que foram estabelecidas no âmbito da indústria fonográfica, já que, durante boa parte da trajetória da independência musical em solo brasileiro, esta instância foi a arena onde estas relações se travaram de forma mais nítida.

Existem algumas diferenças fundamentais entre os contextos estabelecidos na Inglaterra, nos Estados Unidos e no Brasil quando o assunto é a independência na fonografia. Intimamente associado ao surgimento do *rock and roll*, em linhas gerais, o discurso da independência no contexto da indústria fonográfica estadunidense reivindicava a possibilidade, por parte das pequenas empresas, em estabelecer um mercado próprio de médio porte que pudesse coexistir sem maiores problemas em meio ao oligopólio das grandes gravadoras (De Marchi, 2005). Não havia, portanto, uma oposição tão explícita que caracterizasse uma polarização. Este fator é particularmente verificado quando se percebe sejam as parcerias constantes entre independentes e grandes gravadoras já naquele período, sejam as próprias ascensões, também não raras, de gravadoras independentes que chegaram a obter grandes fatias de mercado.

Já no caso britânico, nomeadamente do *punk rock* e do *pós-punk*, houve uma oposição mais direta ao seguimento *mainstream*. Seja em termos estéticos, seja em termos de produção, esta oposição entre critérios comerciais e critérios artísticos foi demarcada de forma mais evidente e com maior politização, amparada num *ethos do it yourself* (Hesmondhalgh, 1999).

Ainda que houvessem diferenças substanciais entre os dois contextos, ambos conseguiram estruturar um mercado de médio porte, com redes de circulação e distribuição relativamente bem estabelecidas, execução em rádios, etc. No Brasil, pelo contrário, este tipo de panorama não foi verificado na mesma proporção. Além desta primeira diferença fundamental, também o discurso independente no Brasil se estruturava em torno das minorias culturais, muito amparado numa crítica contundente à produção da grande indústria transnacional. Os motivos para acirramentos e tensões maiores é explicado pelas facilidades de penetração destas grandes empresas no mercado nacional. Na prática, o grande montante dos custos para as grandes gravadoras girava basicamente em torno da prensagem dos discos, já que as gravações e boa parte das campanhas publicitárias eram oriundas das matrizes internacionais. Portanto, mais do que uma ameaça estética, o discurso independente alertava sobre a ameaça mercadológica vinda do exterior (De Marchi, 2005).

Não sem controvérsias<sup>48</sup>, o marco fundamental, apontado por diversos investigadores (De Marchi, 2006; Dias, 2008; Vaz, 1988; Vicente, 2006) de uma produção independente é o lançamento do disco *Feito em Casa* (1977), do músico Antonio Adolfo. Não encontrando entrada nas grandes gravadoras após regresso de uma temporada nos Estados Unidos, Adolfo funda o selo *Artesanal* e lança o álbum em meio a uma conjuntura difícil para os artistas nacionais. A pujança verificada na empreitada do músico se verifica no fato de que a partir daquele lançamento a produção fonográfica independente brasileira passa de um estágio de iniciativas pontuais e isoladas para a tentativa de estruturação de um mercado médio a partir de certos códigos de conduta específicos. Vaz (1988) descreveu este processo como a passagem de uma “atitude incomum” para uma “atitude em comum”.

Como argumenta Vicente (2006), até o final dos anos de 1970 a indústria fonográfica no Brasil era bem menos restritiva, já que a conjuntura do período — contexto de expansão econômica e uma série de benefícios fiscais para os discos de artistas nacionais — permitia uma absorção relativamente representativa da diversidade musical do país. No entanto, o cenário de terra arrasada formado a partir da crise econômica que assolou o Brasil com força no início dos anos de 1980 modifica drasticamente este panorama, encerrando o “ciclo de ousadia entusiástica” (Midani, 2008: 117) que tinha marcado a trajetória daquele importante segmento das indústrias culturais até então.

Assim, aspectos como a seletividade — verificada na marginalização de artistas menos concatenados com as lógicas produtivas e/ou menos classificáveis nos segmentos de mercado mais delineados — junto à redução dos *castings* passam a ser dominantes no contexto da grande indústria do disco. Neste sentido, o surgimento de iniciativas que buscavam empreender alternativas a esta conjuntura podem ser compreendidos seja como

---

<sup>48</sup>Exemplos não faltam para gerar polêmicas sobre o pioneirismo da iniciativa de Antonio Adolfo. A série *Disco de Bolso*, lançada no ano de 1972 pelo cantor e compositor Sérgio Ricardo, foi classificada pelo renomado crítico Sérgio Cabral como pioneira neste tipo de empreitada no Brasil. (Vaz, 1988: 17). Há mesmo menções a iniciativas que ocorreram nos primeiros anos do século XX. Assim, a estreia de Carmem Miranda no mundo do disco em um pequeno selo chamado *Brunswick*, a fundação da gravadora *Gaúcho*, pelo imigrante italiano Severio Leonetti, além do selo *Rio Popular*, fundado em 1919, são algumas dos exemplos pioneiros de iniciativas que tiveram relativo êxito fora das grandes estruturas transnacionais do disco (Dias 2000: 131).

um protesto contra a atuação predatória das gravadoras *majors*, seja como única via de escoamento do trabalho para um número representativo de artistas (Vicente, 2006).

A ação de Antônio Adolfo serviu como estopim para o surgimento de algumas empreitadas bem-sucedidas. A venda, de maneira independente, de cerca de 80 mil exemplares do primeiro disco do grupo *Boca Livre* é o principal exemplo que culminaria no surgimento do projeto *Lira Paulistana*. A iniciativa foi um importante ponto de convergência de um grupo de artistas que ficou conhecido como *Vanguarda Paulista*, uma das mais próximas tentativas de estruturação de um mercado próprio (produção, mediação e consumo) a partir de um discurso específico baseado na independência em relação às gravadoras *majors*. Por ser considerada pela maioria dos pesquisadores o “exemplo acabado da produção independente” (Dias, 2014: 9) no caso brasileiro, é impreterível uma discussão um pouco mais detida sobre este movimento.

O teatro *Lira Paulistana* surgiu em outubro de 1979, em São Paulo, com o objetivo inicial de empreender uma programação alternativa ao que convencionalmente era veiculado nos principais meios de comunicação do país. Liderado por Wilson Souto Júnior, o grupo começa a promover espetáculos com múltiplas linguagens artísticas a partir de um espaço físico que serviu como ponto de aglutinação para uma produção na altura ainda dispersa, mas cada vez mais numerosa, cujas propostas não se encaixavam na grade convencional da programação cultural. No caso específico da música, segmento no qual o *Lira* se focaria, os principais projetos foram os grupos *Rumo*, *Premê*, mais tarde, *Premeditado o Breque*, assim como artistas-solo como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e Tetê Espíndola. Os projetos artísticos associados ao *Lira Paulistana* ficaram conhecidos na história da música brasileira como *Vanguarda Paulista da MPB* ou *Virada Paulista* (Dias, 2000; Vaz, 1988; Vicente, 2006).

Os fatores que fizeram da empreitada o principal expoente da produção fonográfica independente brasileira nos anos de 1980 estão associados basicamente ao audacioso plano de lançar projetos artísticos que não conseguiam se inserir na lógica restritiva das gravadoras *majors* na altura, isso no ano de 1982. As características nem um pouco convencionais da parceria firmada entre artistas, o *Lira Paulistana* e a gravadora

*Copacabana* iam ao encontro da retórica verificada no discurso independente.

Assim, a escolha de uma gravadora cujo capital majoritário era nacional é o primeiro ponto a ser ressaltado. Cada instância — artista e produtor — deveria dividir de forma equitativa os lucros, além da divisão de responsabilidades no processo também ser feita desta maneira. A posse do fonograma seria do artista, outro fator distintivo do projeto no que tange às práticas correntes das grandes gravadoras (Vaz, 1988).

As dificuldades inerentes ao mercado brasileiro da época foram, em grande parte, determinantes para o fim do projeto, que formalmente encerraria as atividades já no ano de 1983, com o fim da parceria com a *Copacabana*. Desta forma, ainda que a inexperiência dos agentes envolvidos no processo com as questões comerciais e o próprio boicote das grandes gravadoras à iniciativa sejam fatores que não devam ser negligenciados, a principal causa do fim do projeto está associada sobretudo às questões estruturais que envolveram o próprio sistema capitalista brasileiro do período<sup>49</sup>

Entendo a inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores particulares. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas, os problemas de fornecimento de matéria prima, etc, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias (Vicente, 2006: 6).

No âmbito específico do *rock*, o selo *Baratos Afins*, da cidade de São Paulo, por seu catálogo extenso e diversificado e por sua trajetória longa, pode ser considerado uma das experiências mais bem-sucedidas no contexto do Brasil (Dias, 2000, 2014). Com origens que remontam ainda a meados dos anos de 1970 — a origem do selo foi uma loja de discos —, atravessou e sobreviveu às reestruturações importantes do negócio da música

---

<sup>49</sup> <sup>51</sup> A despeito do protagonismo do Lira Paulistana no âmbito da produção fonográfica independente dos anos de 1980, muitas outras iniciativas, inclusive inscritas fora do eixo econômico, político, cultural e mediático baseado nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, também são dignas de menção: a organização destes agentes em associações como a COOMUSA e a *Associação dos Produtores Independentes*; a editora *Som da Gente*, em São Paulo; a produtora de Florianópolis *Engenho*, que também manteve uma parceria com a gravadora *Continental*; a gravadora *Bemol*, sediada em Belo Horizonte; a *Sistrum*, produtora e editora de Brasília, vinculada ao compositor Jorge Antunes, assim como inúmeras outras iniciativas (De Marchi, 2006; Dias, 2014; Midani, 2008; Vaz, 1988; Vicente, 2006).

gravada. A motivação principal para a criação do selo (1981) foi o lançamento do disco *Singing Alone*, do ex-integrante da banda *Os Mutantes*, Arnaldo Baptista. Teve um papel importante, nomeadamente nos anos de 1980, em difundir o trabalho de um conjunto de artistas das mais variadas vertentes que não se enquadravam no *rock mainstream* arquitetado pelas gravadoras *majors* que na altura buscavam estruturar um tardio mercado juvenil massivo. (Dias, 2000, 2014)<sup>50</sup>.

Ainda que as iniciativas dos anos de 1980 tenham exercido um papel importante na construção de um circuito brasileiro independente, a consolidação deste cenário se daria somente na década seguinte. No entanto, houve uma diferença fundamental no discurso e no modo de atuação das gravadoras independentes da década de 1990, marcados essencialmente pela associação mais direta com as *majors*, sem tantos tensionamentos como os verificados na década anterior (Vicente, 2006).

O surgimento destas empresas no início dos anos de 1990 se explica em grande parte pelo funil ainda mais fechado promovido pelas grandes gravadoras, que não estavam dispostas a trabalhar de forma incisiva nem mesmo com artistas de relativa visibilidade no mercado. Para se ter uma ideia do panorama, mesmo nomes com expressivas vendas na história da música brasileira — Tim Maia, Belchior, Vinícius Cantuária, entre outros — lançaram trabalhos de forma autônoma, parcialmente fora do âmbito da grande indústria do disco.

Outro fator determinante foi a diminuição progressiva do número de funcionários, muitos dos quais abriram empresas de pequeno e médio porte. O fato de estes profissionais, anteriormente inseridos nas grandes gravadoras, atuarem, a partir daquele momento, de maneira autônoma, “independente”, contribuiu para mudanças substanciais nas práticas e discursos associados à independência fonográfica do Brasil, cujo fator profissionalismo acaba virando palavra de ordem, havendo mesmo, por parte destes agentes, o desejo de dissociar suas imagens das produções mais rudimentares de meados dos anos de 1970-80 (Vicente, 2006).

---

<sup>50</sup> Até o ano de 2014, o catálogo possuía 108 lançamentos de 86 artistas, números considerados representativos tomando a realidade da música independente brasileira. (Dias, 2014: 13).



Em suma, uma associação mais direta e menos polarizada entre *majors* e *indies* foi a tônica no cenário independente na última década do século XX:

Assim [...], ao longo dos anos 90, foi se constituindo uma nova “ecologia” do mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço não mais ocupado pelas majors, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito. Nesse cenário eu entendo que, como regra geral, gravadoras independentes que operam com diversos segmentos ou com segmentos e artistas de projeção mais “nacional” do que “regional” tendem — diante dos problemas de divulgação e distribuição envolvidos — a se associarem às grandes gravadoras. Aos selos realmente independentes resta a prospecção de mercados regionais ou, como resume o advogado, empresário e compositor José Carlos Costa Netto, da Dabliú Disco, “ter sua imagem associada a algum segmento específico” (Vicente, 2006: 9-10).

É comum falar-se em dois tipos de produção independente que prevaleceram na década de 1990. Por um lado, os selos sob o controle artístico e administrativo das gravadoras *majors* (*Chaos*, *Plug*, *Columbia*, *Banguela*, entre outros), cujo objetivo principal era gerenciar a produção musical a partir da segmentação do mercado, com verbas relativamente altas e pressões executivas proporcionais ao montante dos recursos. Por outro lado, haviam os selos “verdadeiramente” independentes (leia-se, sem vinculação com as grandes gravadoras, com recursos limitados e alcance reduzido). Dois exemplos categóricos desta segunda vertente são os selos *Midsummer Madness*, sediado no Rio de Janeiro, e *Monstro Discos*, sediado em Goiânia (Fernandes, 2007: 46-47).

Ainda nesta década, há o caso também de artistas que construíram suas carreiras no âmbito das grandes gravadoras e após litígios resolveram apostar em empreitadas no segmento independente. O *background* adquirido no contexto das *majors* pôde ser utilizado de forma menos ortodoxa, e resultados significativos foram alcançados. No caso do *rock* nacional, o exemplo mais importante é o do cantor e compositor Lobão, que, ao articular um esquema de distribuição e venda em bancas de jornais, conseguiu vender cerca de 100 mil exemplares do álbum *A vida é Doce* em 1999.

Foi também no final da década de 1990 que o *business* da música começa a sentir os primeiros sintomas de uma profunda reestruturação. Neste sentido, o modelo de

negócios que perdurou durante boa parte do século XX, baseado essencialmente na venda de fonogramas em suportes materiais e no gerenciamento dos direitos associados às canções, (Herschmann, 2010), perde cada vez mais centralidade. Assim, a produção independente passa a se organizar cada vez mais em iniciativas onde a venda do fonograma num suporte material deixa de ser o elemento nuclear. Entre inúmeras iniciativas, alguns dos exemplos mais significativos no contexto brasileiro foram o *tecnobrega* de Belém do Pará, o *funk* do Rio de Janeiro, o *forró eletrônico* de Fortaleza, a *Rede Brasil de Festivais*.

Digna de nota neste contexto é o aparecimento, no caso da fonografia, de empresas mais afinadas com o novo contexto de desmaterialização da música. No caso específico brasileiro, merece destaque especial a atuação da gravadora *Trama*. Além de contribuir na renovação da música nacional, com lançamentos de alguns dos principais artistas do segmento, foi uma das pioneiras, a nível mundial, no alavancamento de carreiras neste novo contexto, com o lançamento, ainda em 2004, da comunidade *Trama Virtual*, site que permitia aos artistas compartilhar suas canções, modelo inovador para a altura.

No âmbito discursivo, a *Trama* manifestou-se publicamente contra a prevalência das questões comerciais no gerenciamento da produção musical brasileira, ressaltando a necessidade de mudanças estruturais no mercado de discos no Brasil a partir da estruturação de um segmento independente. Neste sentido, a criação da *Associação Brasileira de Música Independente* (ABMI), no ano de 2002, foi um marco importante. Assim, é possível afirmar que o discurso da independência fonográfica brasileira nos primeiros anos do século XXI foi estruturado a partir da negação do capital estrangeiro junto à convergência das diversas iniciativas que começavam a brotar no país (De Marchi, 2006).

Uma das mais notáveis empreitadas no século XXI foi o surgimento do *Circuito Fora do Eixo*, em 2005, a partir da articulação inicial de quatro coletivos culturais das cidades de Cuiabá (MT), Uberlândia (MG), Londrina (PR) e Rio Branco (AC). Trabalhando inicialmente com a linguagem da música, os agentes tinham como metas principais o desbravamento de novas rotas de circulação para os artistas; o intercâmbio

de tecnologias sociais entre os territórios que compunham o circuito e o escoamento de produtos que privilegiasse as novas rotas que estavam sendo estruturadas fora do eixo Rio-São Paulo. Nesse primeiro momento, uma das ações mais robustas do Fora do Eixo foi atuar de forma intensa na criação da *Associação Brasileira de Festivais Independentes*, (ABRAFIN). É importante ressaltar que já no ato de fundação da entidade haviam vários festivais ligados aos coletivos do *Fora do Eixo* (Alves, 2013).

Não demoraria para que o Fora do Eixo passasse da atuação única e exclusiva no mercado da música independente para expandir suas ações para múltiplas linguagens artísticas e culturais. Dentre estas a que mais tem ganho destaque é o trabalho em torno do midiativismo a partir do projeto *Mídia Ninja* — Narrativas Independentes Jornalismo e Ação —, que tem tido uma repercussão significativa sobretudo a partir dos grandes protestos que ocorreram no Brasil em junho de 2013. O alinhamento político-ideológico irrestrito com os governos do Partido dos Trabalhadores (PT), assim como acusações de exploração do trabalho de militantes culturais, são dois fatores que ocasionaram uma série de críticas ao Fora do Eixo nos últimos anos.

No ano de 2005 surgiu a ABRAFIN, uma das principais instâncias representativas deste segmento no contexto do país no século XXI. A entidade é fruto do incremento no número de festivais dedicados à cada vez mais representativa música independente brasileira, que começam a se proliferar de forma rápida a partir de meados dos anos de 1990. No decorrer dos seis anos de existência, a ABRAFIN protagonizou o período de esplendor da produção *indie*, favorecida em grande parte pelo bom momento pelo qual passavam as políticas culturais no Brasil. Ainda que tenham havido importantes conquistas, muitos conflitos internos também marcaram a entidade, que ruiu no final do ano de 2011 devido ao confronto entre os festivais pioneiros e aqueles ligados ao Fora do Eixo, acusados de esvaziarem a ABRAFIN em favor de sua política institucional. Fato é que o papel exercido por essa instância teve fundamental importância para a construção do quadro atual mais favorável aos independentes no que diz respeito principalmente à circulação, na medida em que desbravaram um território antes desarticulado, longe de oferecer as oportunidades hoje disponíveis (Alves, 2013).

Ainda que haja a possibilidade do surgimento e sustentabilidade de várias iniciativas fora dos circuitos da grande indústria e longe dos tradicionais centros culturais hegemônicos do Brasil, muitas destas acabam por promover concentração, por vezes mais agressiva do que aquela promovida pelas megacorporações. Dois casos emblemáticos são o *axé music* da Bahia e o do *forró eletrônico* de Fortaleza, com poucos indivíduos controlando espaços de concertos, bandas e rádios (Vicente, 2008). Na realidade, ainda que estes novos circuitos regionais existam “independentemente” da grande indústria multinacional, muitos destes novos segmentos não compartilham certos princípios e valores embutidos na retórica clássica dos movimentos independentes e alternativos na música.

No fim, o que deve ser sublinhado no momento atual é o incremento de novas experiências musicais fora dos tradicionais centros de referência (Bennett, 2008). Se é verdade, como a trajetória descrita até o momento aponta, que sempre houveram experiências na história da música popular e do *rock* independentes e alternativos distantes dos grandes celeiros da indústria cultural, é inegável o aumento substancial neste sentido nos últimos anos, em grande parte em virtude das mudanças recentes no âmbito da produção, mediação e consumo de música oriundas da emergência do ambiente digital. É neste novo panorama que o caso do *rock* independente de Teresina está situado, conforme discutido na segunda parte deste trabalho. Antes da análise do estudo de caso propriamente dita, apresentam-se, em seguida, os marcos teóricos da sociologia da arte e da música utilizados para fundamentar a investigação.

## Capítulo 4. – Fundamentos de uma sociologia cultural da música popular

### 4.1. Marcos fundadores da sociologia da música

Num escrutínio mais focalizado do conceito weberiano, a racionalização consiste no contexto que permite ações socialmente orientadas ocorrerem e expandirem suas lógicas de funcionamento. Estas ações, por sua vez, são elementos constituintes fundamentais de determinados segmentos sociais (arte, direito, economia e etc.) que se desenvolveram e ganharam certa autonomia nas sociedades modernas mais diferenciadas. Portanto, se num passado mais remoto, que precedeu a modernidade europeia, determinados saberes e ações se misturavam nas instâncias de atuação — a arte que se mescla com a religião e que se mescla com o saber técnico —, no contexto descrito por Weber “(...) a situação é inteiramente diversa: orientações da ação que antes integravam o mesmo complexo significativo e povoavam os agentes com toda sorte de referências, passam a se distinguir com crescente nitidez” (Cohn, 1995: 13). Este contexto norteado pela racionalização seria o traço distintivo fundamental da moderna sociedade europeia.

Weber iniciou a escrita do livro *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* a partir do diálogo intelectual e afetivo que teve com a pianista Mina Tobler. O ensaio era o passo inicial para um dos projetos do autor alemão no período: elaborar uma sociologia da arte, tendo a música um papel protagonista nesta abordagem. Devido a essa especialização cada vez maior proporcionada pela racionalização, a arte teria passado a ocupar um *locus* próprio no âmbito da cultura, este designado por Weber como o “lugar da arte”, possuindo, daquele momento em diante, “seu cosmo específico e, ao mesmo tempo, relacionado ao mundo como um todo” (Waizbort, 1995: 31). É no processo de autonomia, e da conseqüente criação de uma esfera artística específica de outras instâncias, nomeadamente da religião, que inicia-se a racionalização de fato desta instância. No caso da música, esse processo teria ocorrido a partir de modificações

estruturais dos meios musicais — sistemas sonoros, instrumentos, formas composicionais, entre outros elementos.

Portanto, a discussão contida nos *Fundamentos* diz respeito essencialmente ao processo de racionalização da música. Está dividida basicamente em duas partes: a primeira (1 a 49) discute a racionalização do material sonoro. A segunda discute (50 a

58) a história de determinados instrumentos musicais a partir da sua ligação com o processo de racionalização da música. Após constatá-lo, Weber sugere um percurso por esse processo de racionalização. Faz, em suma, uma reconstrução dos fatores que tornam a música tal qual era no período de sua análise. Portanto, percorre da Grécia Clássica até a música produzida no seu tempo. Nesta reconstituição, ele enfatiza determinadas peculiaridades da música ocidental em relação àquela produzida no Oriente<sup>51</sup> (Waizbort, 1995).

Em linhas mais gerais, a música racionalizada consistiria na hegemonia do sujeito sobre o material sonoro da música. Numa breve síntese esquemática, de um lado, para Weber, há o material sonoro, vazio de significado, e do outro, há o elemento contextual. A realização social como música se daria no contato entre estes dois elementos principais (Menezes Bastos, 2014).

De uma forma geral, a Sociologia da Música que se desenvolve posteriormente leva um impacto muito forte da obra de Max Weber no seu percurso. A consolidação desta subárea, no entanto, se daria somente por volta dos anos de 1950 (Menezes Bastos, 2014), nomeadamente a partir dos trabalhos de Theodor Adorno. A obra de Adorno teve uma importância fundamental para a solidificação do ainda pouco concreto, até pelo menos os

---

<sup>51</sup> Algumas das principais características deste processo são: a música ocidental, racionalizada, consistiria no “material sonoro interpretado harmonicamente”, em termos práticos, na harmonia de acordes comumente executada no Ocidente; a racionalização do sistema sonoro corre simultaneamente à racionalização da notação musical; neste processo de racionalização da música está incluída a própria audição, já condicionada por todas essas características; o papel do virtuose e do instrumento no processo de racionalização da música são centrais, o que, mais uma vez, demonstra a preocupação de Weber com o sujeito da ação individual neste processo; Na música racionalizada podem aparecer elementos não pertencentes a esse conjunto. No entanto, são diluídos no caldo da racionalização quando ali inseridos (Waizbort, 1995).

anos de 1940, campo da Sociologia da Música (Guerra, 2013). Além disso, contribuiu de forma seminal para a conformação de um campo de estudos sobre a música popular (leia-se, música comercial-urbana) (Napolitano, 2002: 9), visto que também exerceu pioneirismo no que tange aos estudos sobre este fenômeno, com as primeiras reflexões datadas ainda nos anos de 1930.

Vinculado à *Escola de Frankfurt* e músico de formação, os textos de Adorno são ainda hoje foco de intensos debates no âmbito das Ciências Sociais. Um dos pontos mais dignos de menção no conjunto da sua obra é a ferrenha oposição ao *modos operandi* que começa a vigorar como a tônica da produção cultural, principalmente a partir da primeira metade do século XX, produzidas dentro de um aparato robusto de dimensões industriais, e sintetizada na tese da Indústria da Cultura. A grande viragem no processo de mercadorização da cultura teria sido a definitiva implantação da lógica do valor de troca em detrimento do conteúdo intrínseco à obra. Com o olhar marxista caro à *Escola de Frankfurt*, a denúncia do aparato comercial que envolve a lógica de produção e distribuição das mercadorias culturais é, em última análise, o movimento principal que caracteriza a tese. Neste processo, a autonomia das obras de arte, que Adorno admite nunca ter existido de forma plena, é suprimida definitivamente pelos mecanismos da indústria da cultura. Aquela instância, que até o momento não estava totalmente englobada pelas lógicas econômicas e fazia oposição aos malefícios oriundos destes mecanismos, passaria a ser elemento fundamental das lógicas capitalistas (Adorno, 2003).

Feito esse breve enunciado, passemos, agora, às contribuições específicas da obra de Adorno para a constituição de uma Sociologia da Música. Como talentoso instrumentista, elegeu o ato de ouvir como a “metáfora que simboliza o refúgio espiritual em relação ao processo de massificação” (Ortiz, 1986: 11), sendo a música um dos seus principais interesses<sup>54</sup>. Um teor severo se fez presente no decorrer da sua trajetória enquanto observador atento das tendências que circunscreveram a produção musical, ainda que seja perceptível, no final da obra, um “amolecimento” em algumas das críticas mais contundentes (Menezes Bastos, 2014). De uma forma geral, o que se verifica na sua descrição sobre a música é “uma postura crítica e amarga contra toda música que não a

Grande Música do Ocidente” (Menezes Bastos, 2014: 80).

Adorno esquematiza a música em dois grandes blocos principais: a música séria e a música popular. Se na música séria<sup>52</sup> os elementos da obra consistiriam num conjunto coerente e organizado, os elementos constituintes da música popular, mais do que um todo coerente, teriam por função apenas reproduzir certos mecanismos da indústria da cultura. Assim, na música popular, maioria absoluta da música produzida e consumida, “em momento algum qualquer ênfase é colocada sobre o todo como um evento musical, nem tampouco a estrutura do todo depende dos detalhes” (Adorno, 1986: 117). Já a música séria, ao contrário, seria dotada de um conjunto de elementos e procedimentos que garantiriam a originalidade de cada obra. A música popular, inversamente, seria caracterizada pela standardização.

Essa música padronizada teria como objetivo principal também padronizar a escuta (ouvintes-consumidores), travando uma verdadeira batalha contra uma sociedade culturalmente democrática, já que a incapacidade, por parte dos ouvintes-consumidores, em compreender outras manifestações musicais fora do esquema emitido pela indústria da cultura, que padroniza e, ao mesmo tempo, descarta a produção não-vendável, estaria seriamente comprometida. Para Adorno, portanto, a individualidade na música popular não passaria de retórica falaciosa, fundamentada em palavras-chave como “livre escolha” e “gosto”.

Por último, cabe mencionar que assim como a música popular seria um molde, um produto do modo de produção hegemônico da época (capitalismo industrial), o próprio conjunto geral da população exposto a essa música também seria moldado conforme os pressupostos do capital. Assim, esse tipo de produção auxiliaria na composição de uma lógica macro, onde a sua função básica seria preencher o tempo livre do trabalhador para que ele pudesse ter um rendimento de acordo com as expectativas do topo da pirâmide do

---

<sup>52</sup> Contrastando com o padrão estabelecido na música popular, a música séria seria caracterizada por um senso de totalidade onde cada detalhe remete a um contexto específico. Numa peça de Beethoven, por exemplo, um determinado trecho só adquire seu sentido pleno se relacionado com o todo. Além disso, caracteriza-se por ser algo singular e insubstituível. Se colocada em outra posição na peça, além de descontextualizado, sem sentido, não teria o mesmo efeito (Adorno, 1986).



sistema capitalista. Portanto, a explicação que Adorno encontrou para o sucesso da música popular no seu tempo é o direcionamento desta para preencher o tempo livre das massas de trabalhadores. Neste sentido, é importante sublinhar que além do trabalho mecanizado — monótono e condicionador —, o restante da vida cotidiana também era condicionado, tendo a indústria da cultura um papel fundamental neste processo. Num modo de vida onde preocupações como o desemprego e o medo da guerra eram constantes, o entretenimento surge como uma estratégia de manutenção do controle social bastante eficaz. Este, por sua vez, não deveria envolver muito esforço no âmbito da fruição. Mais do que isso, deveria consistir num arranjo “ajustado e feliz”, uma espécie de bônus, de antídoto para um alívio parcial às duras linhas de montagem e aos enfadonhos escritórios<sup>53</sup>.

Adorno, num conjunto de conferências proferidas já numa fase avançada de sua carreira, adota a expressão “sociologia da música” para designar os “conhecimentos sobre a relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria música” (Adorno, 2011: 55). Dentro desta perspectiva, o autor alemão formulou uma série de tipologias de escuta musical da época (anos de 1950), postulando essencialmente que a música pode ser percebida em diferentes níveis, desde a “completa adequação da escuta” até a “total falta de compreensão” (Adorno, 2011).

O fato de um indivíduo estar inserido numa categoria baixa não significaria, necessariamente, falta de sensibilidade musical. Portanto, Adorno não parece, quando elabora as categorias de audição, desdenhar daqueles que não possuem um *background* que possibilite um julgamento estético apurado. Pelo contrário, busca principalmente denunciar o estado de padronização e englobamento das instâncias da vida social — a música como centro desta análise — pelos mecanismos da indústria da cultura. Além disso, ele ressalta que o quadro delineado não mina o potencial de libertação deste esquema, restando, no fim das contas, “(...) a possibilidade de um comportamento humanamente digno em relação à música e à arte em geral” (Adorno, 2011: 82).

---

<sup>53</sup> Neste sentido, Adorno (1986) tem a dignidade de admitir que a fruição da arte culta (no caso musical, a “música séria”), seria privilégio essencialmente daqueles indivíduos que não estariam submetidos a tal tipo de *stress*.

Portanto, se, por um lado, há alguns pontos amplamente criticáveis na tese da indústria da cultura, verificadas sobretudo na visão homogeneizada da produção cultural massiva<sup>54</sup> e numa certa dose de elitismo (Menezes Bastos, 2014; Serravezza, 1983), oriunda da perspectiva de cultura da *Escola de Frankfurt*, é inegável a importância da obra de Adorno para as reflexões sobre essa viragem no âmbito da cultura (a reprodução serial) e, em termos mais específicos, na oposição crítica aos mecanismos de dominação do capitalismo industrial (Kellner, 2001). Como certa vez afirmou Fredric Jameson (1980: 20), “a força da análise da indústria da cultura por Adorno-Horkheimer reside na sua demonstração da introdução inesperada e imperceptível da estrutura da mercadoria na própria forma e conteúdo da obra de arte”. É neste sentido que, com as devidas ressalvas e articulada a outros referenciais, a tese da indústria da cultura pode servir (ainda) como base para análises culturais de fôlego na contemporaneidade. Como argumenta Herschmann (2010), conceitos que ganharam notoriedade no que tange às reflexões sobre a cultura, alguns mesmo colocados como alternativa à suposta obsolescência dos pressupostos adornianos — tais como Indústria do Entretenimento, Indústria de Conteúdos Digitais, Indústrias Criativas –, teriam ganho contornos essencialmente pragmáticos que esvaziariam a dimensão cultural dos fenômenos, sublinhando, em seu lugar, atividades fora do escopo original. Ou seja, ao invés de uma preocupação crítica com a produção da cultura, seriam privilegiadas principalmente as dimensões econômicas destes processos. No que diz respeito especificamente à importância da tese da indústria da cultura para a formatação da Sociologia da Música, é possível afirmar que se constituiu como pilar fundamental na sistematização dos estudos situados na interface música/sociedade, exercendo pioneirismo ao eleger a produção cultural massiva enquanto objeto central de análise.

Se o protagonismo de Weber e Adorno na consolidação de uma subárea dentro da

---

<sup>54</sup> Como argumenta Serravezza (1983), Adorno, ainda que reconhecesse a irremediável ligação entre contexto social e material sonoro, não supera o padrão da “grande música” ocidental como horizonte último de referência. Assim, ainda que englobasse a sociologia no seu desenho analítico, isto não significou uma ruptura com a ideia de uma autonomia estética, mas uma perspectiva mais abrangente sobre o fenômeno musical, o que, na altura, diga-se de passagem, constituiu-se num grande avanço.

Sociologia com dedicação à música é notável, há ainda outros conhecidos autores que contribuíram de forma mais pontual para sedimentar este contexto. Walter Benjamin, por exemplo, exerceu um papel central no âmbito das reflexões sobre a cultura no século XX. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é o ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936). Em linhas gerais, objetivou examinar as implicações dos mecanismos de reprodução massiva no contexto artístico, abordando as principais consequências do processo na conformação das obras de arte, nas novas relações travadas entre massas e obras (re)produzidas serialmente, sublinhando tanto o perigo de cooptação pelo *establishment* como o potencial revolucionário embutido nestas dinâmicas.

Em linhas gerais, ainda que não deixasse de apontar os perigos da vinculação excessiva da arte reproduzida serialmente com o sistema capitalista, sublinhando o caráter antirrevolucionário de aspectos como o culto ao estrelato e a corrupção da consciência das massas em detrimento da promoção de uma consciência de classe, Benjamin via um potencial emancipatório neste novo tipo de reprodução. A argumentação se situa no fato de que a arte reproduzida serialmente poderia ser utilizada para fins políticos, obviamente se livre da cooptação do capitalismo e dos regimes autoritários na altura. No fim, esse conjunto de novas características poderiam servir como impulso para um novo tipo de participação social contra-hegemônica.

Como se pode perceber, há um evidente distanciamento crítico de Adorno no que diz respeito à descrição de Benjamin sobre a reprodução serial das obras de arte. Mais do que os efeitos da reprodução em escala industrial, Adorno discorda essencialmente das consequências democratizantes deste processo contidas no discurso de Benjamin. Neste sentido, “Onde Benjamin via poder democratizador, nomeadamente pela tendencial universalização do acesso à produção cultural, vê Adorno apenas uma mais eficaz integração na lógica mercantil capitalista” (Ribeiro, 2003: 8).

No que diz respeito especificamente às contribuições para a discussão proposta no capítulo, cabe ressaltar que Benjamin (1985) menciona a reprodução técnica do som no conjunto de fatores importantes na consolidação do esquema de difusão serial da obra de arte. Assim, o que auxilia nos escritos de Benjamin é o papel importante do

desenvolvimento da técnica no contexto da criação, difusão e recepção das obras musicais (Salomão & Viana, 2006), assuntos estes bastante caros à Sociologia da Música, em especial no que diz respeito às questões relativas à formatação da grande indústria da música, assim como nas manifestações vinculadas ao controverso e de difícil caracterização segmento da música independente.

Portanto, ainda que no famoso ensaio não haja uma abordagem que enfatize de forma pormenorizada o papel da indústria fonográfica no período, este tem sido usado de maneira recorrente no âmbito das Ciências Sociais para análises dedicadas à compreensão do contexto em que a música reproduzida e difundida em escala industrial passa a ocupar um papel protagonista no conjunto das indústrias culturais contemporâneas.

Após esta breve contextualização sobre o surgimento de uma Sociologia da Música, o tópico seguinte busca discutir o arsenal sociológico que existe atualmente para incursões à música popular. Mais especificamente, nos desdobramentos do fenômeno ocorrido em meados dos anos de 1970, que ficou conhecido enquanto “virada cultural”, que consistiu numa retomada das questões culturais e artísticas na agenda sociológica.

## **4.2. Para uma sociologia cultural da música popular**

Ainda que as bases para a consolidação de uma Sociologia Cultural da Música Popular estejam fincadas, vide a relevância de uma série de trabalhos de autores contemporâneos inseridos nesta vertente, o *background* de reflexões produzidos a partir de perspectivas sociológicas sobre o fenômeno é relativamente baixo se comparado a outras áreas, nomeadamente a dos estudos culturais (*cultural studies*). Além desta questão quantitativa no que diz respeito ao volume dos trabalhos produzidos, as conexões ainda pouco sólidas entre as pesquisas sociológicas que se debruçam sobre a questão da música popular é outra lacuna a ser suprida, não obstante o surgimento de alguns centros de pesquisa dedicados à temática nos últimos anos (Bennett, 2008).

Um dos pontos mais importantes para o surgimento e desenvolvimento de uma Sociologia Cultural da Música Popular foi o interesse renovado para as questões

culturais que começa a vigorar com força em meados dos anos de 1970. Não custa lembrar que até então o interesse sociológico por cultura, de uma forma geral, e pelas artes, em particular, era tido como “excêntrico, diletante e, na melhor das hipóteses, marginal” (Featherstone, 1995: 53). Os críticos literários e historiadores mantinham a hegemonia nas análises culturais. É neste período que surgem várias publicações de caráter interdisciplinar destinados à análise cultural, um dos fatores que contribuíram nesse processo de quebra das barreiras disciplinares e, conseqüentemente, da entrada mais contundente de sociólogos neste escopo de atuação. Eis, portanto, a “viragem cultural” de meados dos anos de 1970 que forneceria as bases para uma Sociologia da Cultura com o olhar focalizado para a Música Popular. São apresentados brevemente a seguir os trabalhos de alguns dos autores de maior destaque desta vertente<sup>55</sup>, onde são sublinhados alguns tópicos que serviram diretamente para fundamentar os objetivos estipulados no âmbito desta tese. Alerta-se que a seleção exposta a seguir não esgota, em hipótese alguma, a multiplicidade de perspectivas de um campo de estudos ainda em formação, e nem mesmo os vários pontos abordados dentro das obras destes autores. Busca-se, apenas e de forma breve, fornecer um apanhado geral desta vertente em ascensão no âmbito sociológico.

Um dos trabalhos mais conhecidos neste sentido diz respeito ao livro *Music and Everyday Life*, de DeNora (2000) que explora as diversas dimensões em que a música é empregada enquanto elemento ativo na formação de subjetividades, corporeidades e enquanto ordenadores de contextos sociais (Lascano, 2011). A partir de abordagens etnográficas e com entrevistas em profundidade, são revelados inúmeros casos e situações que demonstram a dimensão cada vez mais abrangente que a música ocupa na vida das pessoas. Tendo em vista esse fato, a autora clama por uma problematização sociológica da “força” da música na contemporaneidade.

Num breve apanhado histórico das tradições sociológicas que focaram a relação

---

<sup>55</sup>Essa lista de autores segue majoritariamente o percurso apresentado por Andy Bennett (2008) no texto *Towards a Cultural Sociology of Popular Music*.

entre arte e sociedade, DeNora (2000) aponta duas grandes vertentes: a perspectiva da produção da cultura, cujos expoentes maiores são os trabalhos de Howard Becker (1977a; 1977b; 2008), e o da culturologia, ligada à tradição cujo principal precursor é Theodor Adorno (1986; 2003; 2009). A diferença fundamental entre as duas perspectivas estaria no fato de que a última estaria mais interessada na decifração dos significados inscritos nas obras de arte, enquanto a primeira estaria focada nas dinâmicas do trabalho coletivo que determinariam estas obras (Cf. Guerra & Quintela, 2016b).

Como já explicitado, Adorno procurou denunciar os aparatos utilizados pelo capitalismo industrial no controle do corpo social. Assim, quando analisa as diferenças entre o que considerava a música séria e a música popular, o faz a partir da explicitação dos elementos formais das próprias obras. Já no caso da perspectiva da produção da cultura, o objetivo fundamental está calcado na compreensão das dinâmicas dos variados agentes e estruturas envolvidos nos processos que produziram as obras. Eis, portanto, a distinção fundamental entre as duas perspectivas.

Se as reflexões de Adorno, por um lado, já traziam questões fundamentais para a agenda sociológica atual, tais como a ideia da música enquanto instância importante de formação da consciência social, enquanto “força”, careciam, por outro lado, de mecanismos mais sólidos para a explicitação destas relações entre estruturas sonoras e estruturas sociais. No caso da perspectiva da produção da cultura, a correta atenção dada às dinâmicas externas ao produto artístico em si, determinantes na sua configuração final, teria caminhado muitas vezes de mãos dadas com um perigoso esvaziamento da dimensão estética das obras. Em outras palavras, o objeto estético foi tratado como sendo passível de explicação, mas não como uma instância ativa e dinâmica na vida social (DeNora, 2000).

É no equilíbrio entre as duas perspectivas que a autora situa as suas reflexões sobre as ligações entre a música e a vida cotidiana. Em termos mais específicos, nas maneiras como a música articulava a vida social e vice-versa. Neste sentido, ressalta a importância seja dos *Cultural Studies*, seja do trabalho de sociólogos proeminentes como Simon Frith (1978; 1990; 1996; 1997). Facto é que restariam poucas dúvidas sobre a presença

marcante da música nas mais variadas dinâmicas sociais. De fato, há músicas que relaxam, que perturbam, que inspiram, que entristecem, que alegram. Essa presença marcante permite problematizar a música, a partir de um aporte sociológico, enquanto “força”. Assim, mais do que apenas um meio significativo ou comunicativo para transportar significações a partir de elementos não-verbais, a música, no nível da vida cotidiana, teria poder.

Importante ressaltar o caráter ativo dos membros dos grupos que são analisados. Assim, as categorias que aparecem desse nexo som/vida social são forjados pelos próprios membros dos grupos (e não pelos analistas sociais). É neste sentido que a autora ressalta a importância de aspectos altamente pessoais dos indivíduos na significação da interface música e vida cotidiana. Portanto, ainda que existam elementos indubitavelmente importantes no significado musical — gênero, tom, letras — este é também produto de um investimento altamente individualizado (Bennett, 2008).

Outro autor bastante conhecido no âmbito da Sociologia Cultural da Música Popular é Antoine Hennion (2001; 2003). No conjunto de ricas reflexões produzidas por ele destaca-se o papel dado às mediações como elemento fundamental para a compreensão da multiplicidade de significados produzidos a partir da música. Além de sublinhar a importância desse conjunto de fatores nas suas análises, o autor também clama pelo reconhecimento da dimensão artística das obras, assim como os diferentes modos que os agentes descrevem e experienciam o prazer estético embutido nestes processos. Neste sentido, há um contraponto fundamental a todo um conjunto de referenciais desenvolvidos no âmbito da sociologia das artes cuja base comum é a rejeição à autonomia estética das obras. Como é bem conhecido, as principais correntes da sociologia que enveredaram pela investigação do ambiente artístico tinham o interesse centrado muito mais nos imperativos sociais que determinam certas categorias — a criação, o gênio, as obras — do que nas categorias em si. Para o autor, seja a perspectiva interacionista (Becker), a construtivista (De Nora) e, principalmente, a crítica (Bourdieu) auxiliaram na desconstrução da ideia, emanada principalmente da musicologia mais tradicional, do caráter autônomo da arte.

Se é verdade que a sociologia auxiliou e trouxe novos entendimentos sobre os elementos contextuais que inevitavelmente interferem nos formatos das obras de arte, faltaria ainda uma avaliação mais meticulosa da obra em si no âmbito sociológico, ou seja, do seu caráter imanente, assim como das avaliações subjetivas feitas por quem produz e quem frui. É no intuito de preencher essa lacuna que o autor sugere uma reavaliação destas perspectivas sociológicas. Em suma, nem um simples retorno que celebra a arte autônoma, promovendo somente uma análise do material musical em si, muito comum na musicologia mais tradicional, e nem as análises que sublinhem apenas os condicionantes estruturais, verificadas nas vertentes hegemônicas dentro da sociologia. Mais do que essa dicotomia, uma sociologia da música que leve em conta alguns elementos-chave (mediações) que permitem o entendimento mais amplo das questões musicais (Hennion, 2007).

O trabalho de Simon Frith (1996) é um dos mais reverenciados no leque de estudos que se dedica à compreensão da música popular. Além das atividades enquanto sociólogo, Frith exerce também o ofício de crítico musical, possuindo um vasto manancial de reflexões sobre a temática (1996). Seus interesses de pesquisa perpassam uma multiplicidade de tópicos que contempla as dimensões da produção, mediação e consumo.

Num artigo sobre os temas sociológicos contidos nos escritos do autor, Martin (2014) argumenta que esta alargada variedade de tópicos estaria organizada a partir de uma articulação heterodoxa entre marxismo e interacionismo simbólico. Questões como as maneiras que o desenvolvimento tecnológico tem afetado a indústria da música e a perspectivação da música enquanto *commodity* para ser vendido num mercado massivo mostrariam claramente a influência marxista. Já a influências do interacionismo simbólico se faria clara tendo em vista um dos principais tópicos que trespasa a obra de Frith: a música como um objeto cultural incorporado num discurso (Frith, 1996).

De fato, o olhar do ponto de vista marxista permitiu fundamentar um dos tópicos mais importantes referidos por Simon Frith no decorrer da sua obra: o *business* da música (1996). Mais especificamente, como um modelo de negócios que amparou-se em



sucessivas ondas de inovações tecnológicas acaba por ser altamente afetado por uma das maiores inovações tecnológicas do século XX: o surgimento da internet (Martin, 2014).

Outra grande preocupação de Frith diz respeito à questão do significado da música. Este, mais do que inerente ou intrínseco à obra, é produto de um emaranhado complexo de articulações cujo fator decisivo é o contexto social onde tal obra é criada, difundida e consumida (Frith, 1996). As expectativas que a audiência possui, ligadas diretamente ao contexto social, assim como o pertencimento a uma comunidade musical específica, seriam elementos fundamentais que comporiam os significados na música popular. Neste sentido, há uma diferença fundamental para a perspectiva de Adorno, já que os significados dependeriam muito mais das interações sociais que cercam os objetos, dos discursos em que estão incorporados. Assim, mais do que uma verdade objetiva intrínseca aos sons, os significados da música dependeriam largamente do contexto social em que são criadas, difundidas e fruídas, possuindo o ouvinte um papel ativo neste processo (Martin, 2014).

De modo mais específico, como são produzidos os significados na música? Se, por um lado, é verdade que o debate sobre a natureza do significado musical não é recente, menos claras são as explicações sobre o que de fato são estes significados e como eles são comunicados para as pessoas. Diferentemente das artes visuais e da literatura, a música não fornece tão claramente um texto material que possa ser objeto de análise, não existindo um consenso na academia sobre o que seria tal instância. Esta essência da música não estaria, definitivamente, contida apenas nas notações musicais, por exemplo. Tampouco estaria contida somente no poder criativo dos compositores. Se nos voltarmos para a questão das performances, também não encontraríamos respostas razoáveis.

Peter Martin (1995), no seminal *Sounds and Society*, argumenta que a sociologia pode auxiliar nesta discussão a partir da superação de uma dicotomia que se instalou entre as duas principais teorias que tratam da questão do significado: o empirismo e o racionalismo. A primeira perspectiva postula que as representações do mundo exterior (produção de significados) são formuladas essencialmente a partir da operação dos sentidos. Estes, por sua vez, seriam imanentes aos objetos/fenômenos observados. Em

outras palavras, as percepções das propriedades e qualidades do mundo objetivo são derivadas da experiência sensorial. No caso específico da música, portanto, nós a entenderíamos a partir da percepção auricular, estando o seu significado inerente à peça fruída.

No caso da perspectiva racionalista, a questão do significado é explicada como uma derivação das faculdades mentais do ser humano, e não a partir dos estímulos sensoriais provocados pelos objetos e fenômenos. Em outras palavras, a partir da racionalidade — a característica que difere os seres humanos dos demais animais — seriam impostos significados ao mundo objetivo, e não o contrário. A música, portanto, seria percebida muito mais como uma instância cujos significados são moldados a partir da racionalidade mais do que a partir dos estímulos percebidos a partir dos sentidos humanos.

A partir da constatação destas incompatibilidades, o autor busca, tomando como referência um quadro sociológico, superar o dilema contido nas duas perspectivas e, assim, alcançar uma reflexão mais completa sobre a questão do significado musical. No que diz respeito à perspectiva empirista, Martin reitera que as percepções sensoriais estão muito mais ligadas ao que Kant definiu como o “mundo das aparências” do que às “coisas em si”. Ou seja: muitas formulações baseadas nos sentidos humanos não correspondem de fato ao objeto ou fenômeno observado. Como exemplo prosaico, basta observar um galho submerso numa piscina para perceber que as formas e proporções verificadas naquele momento diferem do galho observado fora da água, não correspondendo, portanto, à realidade objetiva.

Além disso, as ciências sociais estão incumbidas de investigar “as crenças das pessoas sobre o ‘mundo’ mais do que o ‘mundo’ como ele é” (Martin, 1995: 30). Assim como a perspectiva racionalista, a sociologia parte do princípio de que o ser humano outorga significado ao mundo. No entanto, mais do que o reflexo de categorias mentais inerentes, os significados são produzidos num processo ativo e criativo onde a interação é um fator decisivo. É neste sentido que abordagens sociológicas da música devem focar os processos de interação presentes no contexto em que as músicas são criadas mais do que na obra em si.

O sociólogo da música, então, não estará preocupado em estabelecer o significado verdadeiro de uma peça, mas estará interessado no que as pessoas acreditam que aquela peça significa, pois são esses significados que influenciarão as suas respostas (...). Para o sociólogo, é a percepção ou definição dos objetos e atividades que é de fundamental interesse, mais do que especulação (...) sobre as suas qualidades essenciais ou méritos estéticos. (Martin, 1995: 30-31).

Obviamente, na construção dos significados musicais, nem todas as vozes envolvidas no processo possuem o mesmo peso. Por exemplo: a multiplicidade de categorias de agentes no *business* da música — promotores, *managers*, críticos e etc. — buscam impor ordens específicas, consoantes aos seus interesses. Para que estas vontades prevaleçam, é necessária uma série de recursos — tempo, dinheiro, contatos políticos, acesso aos meios de comunicação. Assim, ainda que haja pluralidade na produção do significado musical, essa nem sempre é sinônimo de pluralismo democrático.

A partir de questionamentos como (1) o que os “textos” sobre a cultura popular podem revelar sobre aspectos como classe, raça e gênero ou (2) como os indivíduos se apoderam de certos produtos e produzem significados, muitas vezes não-coincidentes com os pressupostos das indústrias culturais contemporâneas, Jonh Fiske (2010) no livro *Understanding Popular Culture*, se ocupa de muitas das questões até aqui discutidas.

Para o autor, haveria uma diferença fundamental entre a cultura de massas e a cultura popular. Se a primeira diria respeito aos produtos oriundos de uma sociedade industrializada e capitalista, a segunda circunscreveria os modos de uso, muitas vezes subversivos, que os agentes sociais fazem desses produtos criando assim os seus próprios significados. A partir de uma análise onde são utilizadas diferentes tipologias de artefatos culturais, desde os populares *jeans* até programas televisivos, passando por tabloides jornalísticos e *shopping centers*, Fiske (2010) focaliza nos caminhos alternativos que a cultura popular pode fornecer em relação aos objetivos iniciais de hegemonia sobre o corpo social da cultura de massas. Neste sentido, enfatiza que os significados dos produtos das indústrias culturais só ganham forma de fato quando entram numa esfera pública, que os molda e os reverbera. Ainda que tenha relativizado melhor o potencial revolucionário embutido em algumas apropriações de produtos culturais por indivíduos da classe

trabalhadora, um ponto crítico comumente levantado sobre a obra de Fiske é que esta acabaria por pinçar, em determinados momentos, um romantismo no potencial subversivo do consumo (Bennett, 2008).

O papel das tecnologias nas lutas sociais é tópico central na obra de John Fiske. Com uma abordagem que privilegia menos as tecnologias em si, focada, portanto, nos usos populares que são feitos neste sentido, foi um dos autores pioneiros a perspectivar a internet como um campo de lutas para a produção de significados. No entanto, não declara uma vitória das novas tecnologias sobre os meios massivos. Mais do que o desmanche total de antigos modelos, o acesso mais facilitado aos novos artefactos tecnológicos teriam aberto novas arenas simbólicas de combate. É neste sentido que Fiske rejeitou seja a perspectiva que enfatiza o efeito democratizante das novas tecnologias, seja aquela que declara o poder de lavagem cerebral dos grandes veículos de comunicação. Mais especificamente, “a teoria de Fiske engloba a promessa de vitórias locais de curto termo e progresso gradual, identificando momentos em que o fraco ganhou terreno em relação ao poderoso” (Jenkins, 2010: XVI).

A discussão empreendida neste tópico teve como intuito inserir o objeto de estudos da tese num quadro temático sociológico. De forma mais específica, num conjunto atualizado de reflexões que ganha força notável a partir da “virada cultural” ocorrida nesta disciplina em meados dos anos de 1970 e que ficou conhecido enquanto Sociologia Cultural da Música Popular.

Um dos principais pontos de distanciamento entre a vertente associada aos estudos culturais e aquela associada à sociologia que surge após a virada cultural diz respeito à forma como são problematizados os constrangimentos de classe e outras variantes estruturais. Neste sentido, mais do que negar os constrangimentos estruturais (raça, gênero, etnia, classe) — pelo contrário, eles são assumidos —, a questão-chave para a sociologia cultural é perceber até que o ponto os indivíduos podem superar certos enquadramentos e construir um estilo de vida e uma identidade, negociando com estes constrangimentos estruturais e, em suma, superando-os parcialmente (Bennett, 2008: 12). Portanto, no âmbito da virada cultural na sociologia, estas questões foram

problematizadas de forma menos rígida, levando em conta as novas dinâmicas da sociedade contemporânea em que indivíduos teriam maior capacidade de reflexividade e, conseqüentemente, de fugas para certas demarcações mais rígidas (a classe, por exemplo). Estas últimas, além do mais, seriam muito mais fluídas do que num passado não tão distante. Em suma, o interesse maior nesta vertente é buscar nuances mais específicas das formas como música e práticas culturais aparecem no cotidiano (Bennett, 2008: 17).

## Capítulo 5. – Para a análise do *rock* independente de Teresina

O capítulo presente tem como objetivo apresentar e discutir o quadro teórico movimentado para a problematização e delineamento do *rock* independente de Teresina enquanto um segmento musical ativo, formado por um conjunto de agentes e estruturas, com dinâmicas próprias assim como um conjunto vasto de obras que sustenta e renova uma história que já perdura no tempo e no espaço. Ainda que possua suas próprias particularidades, a pesquisa demonstrou também que o segmento analisado traz em seu seio a existência de corriqueiros mecanismos que permitem a permanência de agrupamentos sociais deste tipo. Mais ainda: para além de (apenas) frutos de opções estéticas *underground*, este segmento musical ganha contornos a partir da articulação de um conjunto extenso de fatores — econômicos, políticos, geográficos, simbólicos e etc.

Para a análise de um fenômeno com tais características, elegeu-se enquanto alicerce fundamental a obra de Pierre Bourdieu (1996, 2003), nomeadamente o conceito de campo social, com ênfase nas reflexões em torno do campo artístico e seus demais conceitos correlatos (*habitus*, capital) (Cerulo, 2010: 27). Assim, após uma breve contextualização do legado deixado pelas pesquisas do sociólogo francês para as ciências sociais, traz-se uma explanação mais detalhada da teoria dos campos sociais, enfatizando a peculiaridade do campo de produção dos bens culturais. Na esteira desta discussão, focaliza-se nas principais contribuições para a análise do fenômeno estético a partir de um viés sociológico, que descortina a suposta autonomia e “autossuficiência” da obra de arte e do autor enquanto “gênio-criador”, revelando um conjunto de fatores estruturantes que modelam e dão forma aos produtos da atividade artística. Finalmente, fecha-se o tópico com uma discussão mais focalizada nas contribuições da teoria bourdieusiana para a problematização do *rock*, sobretudo aquele produzido fora das grandes estruturas comerciais.

Em seguida, são discutidas as contribuições de Howard S. Becker para a sociologia das artes a partir do seu conceito de mundos da arte (*art worlds*). De forma mais específica, é feito um apanhado das principais características das redes de cooperação que

permitem a existência das obras de arte. Por último, são sublinhadas as principais convergências e distanciamentos entre a perspectiva de Bourdieu e de Becker. Em linhas gerais, enquanto o primeiro autor toma o conflito entre os membros como o motor de funcionamento destes agrupamentos sociais, Becker, sem excluir os tensionamentos inerentes a estes segmentos sociais, enfatiza muito mais o papel colaborativo entre os agentes.

Adiante, são trazidas as contribuições de Diana Crane a partir do seu conceito de mundos da cultura (*culture worlds*). Refinamento direto da proposição de Becker, o foco desta perspectiva é a complexa e multifacetada produção cultural oriunda dos contextos urbanos contemporâneos. Cada mundo da cultura difere seja em termos de objetivos primários, seja em termos estéticos, e possuem a tendência de se concentrar em áreas específicas das cidades, que são designadas tendo em vista estas disposições.

Por último, é abordado o conceito de cenas musicais (*musical scenes*). Fruto direto do fenômeno conhecido como “virada espacial” verificada nos estudos das culturas urbanas, esta perspectiva contribui por permitir uma problematização rica dos grupos sociais formados em torno da música em territórios específicos. Por fornecer também uma abordagem menos rígida das afiliações em torno da música no que tange a categorias como raça, gênero e etnia, as cenas musicais, a despeito de algumas críticas e contrapontos ao conceito, mostram-se como uma interessante ferramenta para uma abordagem sociológica sobre a música num contexto globalizado, marcado por profundas reconfigurações.

## **5.1. Os campos sociais**

Pierre Bourdieu foi um dos intelectuais mais importantes do século XX. Sua obra atingiu um destaque privilegiado, verificado seja na amplitude dos temas tratados, mas também no vigor do seu alcance, constituindo uma “verdadeira escola de pensamento” (Martins, 2004: 63). Apreender o cerne da tradição teórica orientada por este autor requer, por um lado, um retorno aos pais fundadores da sociologia. Neste sentido, bebe em Max

Weber a ideia de uma diferenciação social de espaços específicos, com ordens específicas, além da ênfase no papel do indivíduo ativo, afinal, o mundo social não é apenas estrutura, e mesmo esta é sempre mutável. De Durkheim assimila o fato de que as representações mentais estão associadas impreterivelmente às estruturas sociais. Assim, ainda que haja margens de manobras para o indivíduo, suas ações, via de regra, são bastante orientadas pela estrutura. Por último, o conflito, materializado na premissa de um mundo social onde coexistem dominantes e dominados, é a herança de Karl Marx (Guerra, 2010)<sup>56</sup>.

Por outro lado, é um autor de síntese que supera as dicotomias entre ação e estrutura que por um bom tempo nortearam o pensamento sociológico. Esta superação pode ser observada claramente quando detalhado um pouco melhor um dos conceitos centrais na sua obra, o *habitus*. Este consiste na “interiorização da exterioridade” da estrutura social por parte dos agentes, e na “exteriorização da interioridade” que cada agente inevitavelmente emite na sua existência enquanto ser social. Em outras palavras, existe um conjunto social de disposições duráveis que serve como referência para os agentes nas suas ações, que, por conseguinte, não perde o caráter individual. (Wacquant, 2005: 36).

É possível também encontrar várias ligações entre a obra de Bourdieu e de outros notáveis autores de uma sociologia de síntese. Com Norbert Elias, por exemplo, percebe-se uma interseção nomeadamente no peso do papel social e histórico que este autor enfatiza nas convenções tidas como “naturais”. Na sua sociologia da figuração ou configurações, afasta a dualidade sujeito-objeto e enfoca o caráter relacional e a situação e interação entre os indivíduos. O caso Mozart, trabalho de fôlego no âmbito de uma sociologia da música, é analisado nesta perspectiva (Guerra, 2010).

Assim, demarca-se seja das correntes que enfocam em demasia um indivíduo autônomo, que supera a estrutura, seja daquelas correntes que desmancham o indivíduo

---

<sup>56</sup> Também contribuíram de forma essencial para a obra de Bourdieu a fenomenologia existencialista de Husserl e Merleau-Ponty; o estruturalismo em Saussure (na forma linguística), de Lévi-Strauss (etnológica) e de Althusser (filosófica); o interacionismo simbólico de Goffman, a linguística de Panofsky e a filosofia crítica de Kant (Guerra, 2010).



na estrutura. Ou, como argumenta Massimo Cerulo (2010: 19), um dos principais comentadores da obra de Bourdieu em língua italiana, o autor francês sustenta que “(...) a realidade social que percebemos, o mundo no qual vivemos se caracteriza por uma relação dialética entre estruturas objetivas e construções subjetivas”.

O objetivo principal deste tópico é discutir um ponto-chave na vasta obra de Bourdieu: a teoria dos campos sociais. Nas palavras do próprio autor, estes últimos consistem essencialmente em “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das suas posições nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (em parte determinadas por elas)” (Bourdieu, 2003: 119). De modo mais específico, consiste num espaço social com regras de funcionamento bastante específicas, hierarquias demarcadas, conflitos assumidos, mas também uma unidade relativa que permite a existência e permanência do campo no tempo e no espaço. Esta estrutura, com suas hierarquias, conflitos e convergências, por sua vez, é sempre mutável, tanto quanto as suas “regras” de funcionamento.

Por mais variados que possam ser — campo da política, filosofia, religião e etc. —, há leis gerais dos campos, assim como propriedades específicas de cada um deles. Assim, em todo e qualquer campo se verificará o conflito entre agentes que buscam alçar posições na sua hierarquia. As variantes, no entanto, dependem do contexto social em que o campo está alocado (Bourdieu, 2003).

Há paradas em jogo e interesses específicos dentro de cada campo. Um artista, por exemplo, não pode jogar o jogo do campo artístico com as regras do campo político. As paradas em jogo e os jogadores dispostos a jogar são elementos fundamentais para a existência de um campo. Para atuar no jogo de um determinado campo, por sua vez, é necessário portar o *habitus* específico, “que implica o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, das paradas em jogo” (Bourdieu, 2003: 120).

O *habitus*, por sua vez, está ligado a uma longa tradição intelectual que remonta ao conceito aristotélico de *hexis*. Foi movimentado por diversos intelectuais ilustres no

decorrer da história da cultura ocidental<sup>57</sup>. A movimentação feita por Bourdieu visou originalmente introduzir numa antropologia estruturalista a capacidade (cri)ativa dos agentes sem, no entanto, retroceder a certos enviesamentos da abordagem subjetivista. Em suma, romper com a oposição binária resultante deste conflito nas ciências sociais:

O *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de *disposições* duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente. (Wacquant, 2005: 36).

Assim, a prática, muito mais do que um ditame da estrutura social ou fruto das ações individuais, é “o produto de uma relação dialética entre a situação e o *habitus*” (Wacquant, 2005: 36). Portanto, uma competência adquirida na e para a ação. Não consiste em uma aptidão natural, mas social. É variável, podendo mudar com o passar do tempo, porém de forma lenta e gradual. É verificado em vários domínios das ações sociais, decorrendo daí o fato da existência de estilos de vida específicos que trespassam várias esferas. Há sempre uma defasagem entre as determinações que produziram no passado o *habitus* e as determinações que o interrogam no momento presente.

Um indivíduo de determinada classe social possui certos padrões de consumo — programação cultural, vestuário, alimentação — coerentes com o *habitus*. É neste sentido que o *habitus* de classe consiste num “(...) princípio unificador e gerador das práticas. É uma forma incorporada da condição de classe e dos condicionamentos que ela impõe” (Bourdieu, 2006: 96). A coerência de determinados padrões de consumo das diversas classes sociais, assim, seria fruto deste princípio primeiro.

Num resumo esquemático é possível descrever o *habitus* da seguinte forma: (1) não é uma aptidão natural, mas social; (2) perpassa vários domínios da prática social; (3) é durável mas não é eterno; (4) porém, possui uma certa inércia incorporada; (5) Há uma

---

<sup>57</sup> A grafia atual é creditada a São Tomás de Aquino. Desde Emile Durkheim e Marcel Mauss, passando por Max Weber até Norbert Elias, além de vários outros (Wacquant, 2005).

defasagem entre o passado que o produziu e o presente que o interroga (Wacquant, 2005). É importante ressaltar a especificidade do *habitus* na sua relação com o segmento social (campo) ao qual é inerente. Assim, as consequências de cada ação serão diferenciadas, e estes efeitos estão ligados diretamente ao espaço simbólico onde tal prática foi exercida. Neste sentido, “as mesmas práticas podem receber sentidos e valores opostos em campos diferentes, em estados diferentes ou em setores opostos do mesmo campo” (Bourdieu, 2006: 90).

Wacquant (2005) definiu as linhas mestras que norteiam o conceito: (1) o *habitus* nunca é produto de uma única estrutura social, mas a síntese da multiplicidade de estruturas sociais que perpassam a trajetória de um indivíduo; (2) portanto, não é unificado, “coerente”, mas carrega tensões; (3) o conceito pode analisar seja a coesão e perpetuação, seja a crise e a mudança. Neste sentido, o *habitus* também falha, também pode não “funcionar” no meio em que tenta agir, sinal inclusive de mudanças mais profundas no segmento em questão; (4) não é o mecanismo último que gera a ação. Necessita de um impulso externo, daí decorrendo o fato de não poder ser analisado desvinculado do campo ao qual pertence. Uma análise da prática, portanto, requer englobar *habitus*, campo e suas ações dialéticas.

A estruturação dos campos sociais consiste nas relações de força estabelecidas entre agentes e instituições que o compõem. Mais especificamente, na distribuição e acumulação de capital específico, decorrente das lutas anteriores, que orienta as ações (lutas) futuras. Esta estrutura do campo está sempre em jogo. O que se busca nestas lutas é o monopólio de uma autoridade específica e legitimada, inerente ao campo em questão, que pode ser mantida ou subvertida (Bourdieu, 2003).

O instrumento principal que permite adentrar neste jogo é o *capital* que cada agente possui, ou seja, da quantidade e qualidade dos recursos que pode movimentar. São três os tipos principais de capital: (1) o capital econômico, que diz respeito ao conjunto de recursos materiais (dinheiro, imóveis, etc.); (2) o capital social, que engloba o conjunto de relações dos agentes (relações interpessoais, lugares frequentados, ambiente de trabalho, em suma, o circuito social de pertencimento); (3) o capital cultural, que pode

seja estar incorporado (conhecimentos culturais, por exemplo), objetivado (livros, discos, mobiliário) ou institucionalizado (graduação, mestrado, doutorado, certificados e etc.). A estas três tipologias principais, acrescenta-se o (4) capital simbólico, formado pelo conjunto de outros capitais. É, por um lado, o manancial de recursos pessoais que cada agente possui individualmente, ao mesmo tempo em que constitui a possibilidade de reconhecimento pela qual se luta ao longo de uma trajetória de vida (Cerulo, 2010: 24-25).

Os conflitos no campo, via de regra, são estruturados entre dominantes e novatos, estabelecidos e neófitos. Os primeiros tentam manter “as regras”, o estado de coisas, enquanto os segundos tentam subvertê-las. Mais especificamente, os detentores do capital que fundamenta e legitima a autoridade no campo adotam estratégias de manutenção (ortodoxas), ao passo que os menos providos de capital, muitas vezes recém-chegados, adotam estratégias (heterodoxas) que visam modificar certas regras e procedimentos (Bourdieu, 2003).

A despeito de todos os conflitos, há certos interesses em comum que permitem uma unidade que, em última análise, significa a própria existência do campo. Eis, portanto, outro atributo inerente aos campos: as convergências. Neste sentido, é sempre preciso ter em mente que os agentes têm um certo número de interesses em comum. Portanto, a maioria das mudanças são parciais e fragmentadas, não põem em causa os fundamentos do jogo, já que o investimento feito pelos agentes para entrar e alçar posições dentro do campo é grande. Mudá-los, pura e simplesmente, seria uma perda incalculável.

O trabalho de mapeamento do campo artístico deve ser feito a partir de três grandes operações (Bourdieu, 1996; Wacquant, 2005): (1) localização da posição do campo artístico no campo de poder e a sua evolução diacrônica; (2) análise da estrutura interna do campo, a estrutura das relações objetivas em que agentes ou estruturas ocupam e a disputa em busca de legitimidade; (3) gênese do *habitus* destes agentes, produto de uma trajetória pessoal e de uma posição específica no campo.

Portanto, na primeira operação deve-se localizar o campo artístico investigado na rede de instituições onde circulam os poderes econômicos, políticos e culturais da classe

dominante. No campo de poder se travariam confrontos entre dois princípios de hierarquização: o da arte pela arte (autônomo) e naquele onde prevalecem questões econômicas e políticas, associados a uma burguesia hegemônica refletida numa arte comercial (heterônomo).

Na segunda operação é necessário desvendar como estão estruturadas as relações de supremacia e subordinação; distância e proximidade; complementaridade e antagonismo — entre agentes e instituições que competem por legitimidade artística. Via de regra há a oposição entre o subcampo que preza pela veia artística (frisando aspectos estéticos) e o subcampo que preza pelo sucesso comercial.

Por último, deve-se construir trajetórias sociais dos indivíduos que concorrem entre si no campo. Esta operação tem por intuito deixar visível o *habitus* que guia condutas e representações.

Após apresentado um apanhado geral sobre a tradição sociológica inaugurada por Bourdieu e as principais características do seu conceito de campos sociais, com foco sobre a especificidade do campo artístico, o tópico seguinte tem por intuito aprofundar a discussão sobre as contribuições do autor para a apreciação do fenômeno estético. Juntamente às suas reflexões, são apresentados contrapontos importantes feitos por outros autores destacados.

### **5.1.1. Teoria bourdieusiana e o fenômeno estético**

Mas, afinal de contas, no que consiste a perspectiva elaborada por Bourdieu sobre o fenômeno estético? Dissecar essa grande questão geral subentende tentar responder algumas perguntas-base. Assim, quais os fundamentos que amparam uma estética da arte pura, da arte pela arte? E quais as implicações destes fundamentos para a problematização e análise do material artístico? Como uma abordagem sociológica sobre o fenômeno estético auxilia na desconstrução da ideia de gênio-criador e, conseqüentemente, na compreensão mais ampla e discussão mais democrática do fenômeno? No entanto, como imprimir uma abordagem sociológica ao fenômeno estético sem subsumir a própria

especificidade estética?

Como já sublinhado no tópico anterior, o campo artístico que emerge e ganha autonomia em meados do século XIX, na França, é caracterizado essencialmente pela predominância de suas lógicas específicas atreladas à vertente da arte pela arte. Esta, por sua vez, ainda que fizesse oposição ferrenha à arte burguesa, e, neste sentido, fosse ao encontro da arte social, estava focada essencialmente nos aspectos formais e estilísticos, o que significava, em última análise, um caráter essencialmente autônomo, encerrado em si e para si (Bourdieu, 1996).

A autonomia da obra de arte é um clamor comum na explicação desta instância em múltiplas áreas — filosofia, linguística, semiologia, história da arte — a partir de fatores como gratuidade, prevalência da forma sobre a função, desinteresse e etc. Abordagens desta natureza, mais do que a história e o contexto social que forjam características essenciais das obras, consideram sobretudo a experiência subjetiva de quem as cria. Essa perspectiva forneceu subsídios para a ideia de um artista com uma capacidade quase divina de criação e imaginação, o que resultaria numa auto-suficiência da dimensão artística sobre os contextos sociais circundantes.

Esta análise de essência, como Bourdieu chama a visão que pressupõe uma estética pura, não levaria em conta as condições sociais de produção e de reprodução das disposições e dos esquemas classificatórios que envolvem as obras de arte. É neste sentido que o sociólogo francês busca uma reaproximação das formas e das categorias históricas da experiência artística. Assim, a questão do sentido e valor da obra de arte, para Bourdieu, só podem ser apreendidas a partir da investigação da gênese e constituição do campo artístico. Trata-se, portanto, de descrever a emergência do conjunto de mecanismos sociais que tornam possível o surgimento do artista enquanto o produtor da obra de arte. Na descrição de Bourdieu:

(...) a constituição do campo artístico (no qual os analistas, e os próprios historiadores da arte, estão incluídos) como lugar onde se produz e reproduz continuamente a crença no valor da arte e no poder de criação que pertence ao artista. O que conduz a recensar não apenas os indícios de autonomia do artista (...) mas também os indícios de autonomia do campo, tais como a emergência do conjunto

das instituições específicas que são a condição do funcionamento da economia dos bens culturais: lugares de exposição (galerias, museus etc.), instâncias de reprodução dos produtores (escolas de belas artes), agentes especializados (*marchands*, críticos, historiadores da arte, colecionadores e etc.), dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis as que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos. (Bourdieu, 1996: 326)

Na medida em que o campo artístico se fortalece, a construção do valor e do sentido da obra de arte se constitui cada vez menos somente pelo papel do artista, e passa a ser uma articulação complexa entre um conjunto de fatores: além dos produtores, os críticos, os colecionadores, os intermediários. Há muitos conflitos nesta articulação, cada instância procurando moldar mais o valor e os sentidos das obras a partir de seus pressupostos.

Em linhas gerais, as incursões de Bourdieu ao fenômeno estético contribuíram para desmistificar a ideia de uma estética pura, livre da influência do social, cuja ideia de “gênio-criador” era uma das expressões máximas. Por outro lado, ainda que tenha trazido contribuições importantes com a sua abordagem, o autor não teria desenvolvido suficientemente algumas particularidades do fenômeno estético em suas análises. Assim, é necessário ter em mente que a obra excede a dimensão puramente sociológica, necessitando, assim, de uma abordagem que apreenda essa singularidade. Dito de outra forma, a miríade complexa de significados da obra não diz respeito somente ao espaço social em que foi produzida, mas vai além, numa dimensão com a sua própria singularidade. Assim, a análise estética deve se debruçar seja nas questões estruturantes do contexto social, pertinentemente sublinhadas por Bourdieu, mas também em questões que levem em conta a sua dimensão específica (Martins, 2004).

Hennion (2001) tem dado contribuições substanciais sobre como não perder a dimensão especificamente estética numa análise sociológica. O autor argumenta que uma sociologia da música tem-se desenvolvido essencialmente a partir de uma oposição à estética, recusando a autonomia da obra de arte ao focar-se (sobretudo) nas determinações históricas e sociais da música. Nas principais correntes da sociologia que enveredaram pela análise da arte/música — a crítica (Bourdieu, 1996), a interacionista (Becker, 1977a,

1977b) e a construtivista (De Nora, 2000, 2011) — as preocupações principais são, mais do que a criação, o “gênio” ou as obras, as razões que fazem estas categorias aparecerem. O trabalho de Bourdieu, para Hennion (2003), foi o que mais contundentemente criticou esse caráter autônomo da arte. Um ponto problemático, no entanto, seria a pouca atenção destinada às obras em si mesmas (suas características próprias). A necessidade de reavaliação destas perspectivas, sobretudo aquela ligada aos trabalhos de Bourdieu, não significariam um retorno puro e simples à celebração da arte autônoma, mas sim em reconsiderar alguns elementos-chave para o entendimento da música, as já citadas mediações (Cf. Capítulo 4). Em suma, descortinar a dualidade obra-gosto, verificada nos trabalhos de estetas e musicólogos que atribuem o poder da música às dimensões imanentes do material musical e, por outro lado, a denúncia sociológica que reduz a música a um rito.

## **5.2. Os mundos da arte**

Becker é um dos mais proeminentes sociólogos estadunidenses do século XX. Filiado à famosa *Escola de Chicago*, é mundialmente reconhecido sobretudo por suas pesquisas sobre os comportamentos desviantes. O autor, que também é músico, possui um amplo leque de contribuições também no âmbito dos estudos sobre educação, das técnicas e metodologias nas ciências sociais, além da sociologia das artes. Sua obra pode ser encarada enquanto interdisciplinar, na medida em que seus interesses de pesquisa trespasam questões relativas à antropologia, sociologia, ciência política e psicologia social. No que diz respeito à sociologia das artes, se tornou notório por conta do seu trabalho em torno da ideia de mundos da arte. Estes consistem essencialmente no “(...)conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (Becker, 1977b: 9). O autor argumenta que longe de ser o produto oriundo (apenas) da subjetividade criadora e talentosa de um artista, a obra de arte surge do trabalho cooperativo e ordenado. Esta envolve um grande número de pessoas com múltiplas funções e em diversas etapas, concebendo-a, portanto, enquanto fruto de ação coletiva em “redes elaboradas de cooperação” (Becker, 1977a:



207). Portanto, na perspectiva de Becker, a análise sociológica de toda e qualquer forma artística passa essencialmente por verificar como está organizado a rede de trabalhos que culmina com o produto final materializado na obra de arte.

Ao utilizar o exemplo de uma peça executada por uma orquestra, Becker demonstra que é necessária uma grande quantidade de pessoas executando as mais variadas funções e dos mais diversos recursos: instrumentos precisam ser criados, fabricados e mantidos; precisa-se de uma notação, onde a música composta será registrada; há a necessidade de pessoas que tenham aprendido a ler a notação e a executar os instrumentos; é preciso providenciar local para os concertos em horários específicos; a publicidade é fundamental para a divulgação; além de uma plateia suficientemente familiarizada que compartilhe o repertório de referências e, conseqüentemente, compreenda o que está a ser executado.

Mas qual a lógica que subjaz esta complexa articulação? Becker (1977a; 1977b; 2008) argumenta que a cooperação existente nos mundos da arte que culminam nas obras são baseadas em convenções que foram surgindo a partir do acordo entre as partes e que se tornaram habituais com o passar do tempo.

Via de regra, essas convenções cobrem todas as decisões em relação às obras, ainda que uma ou outra possa ser parcialmente mudada em situações ocasionais. As convenções aceleram o processo todo que resultará na obra de arte enquanto produto final, já que objetivam todo o processo. Ainda que rígidas, difíceis de serem burladas, podem mudar com o passar do tempo, fator que permite presumir a possibilidade de intervenções pessoais dos artistas. Há uma dualidade presente nos artistas que buscam alternativas às convenções estabelecidas. Se por um lado esta atitude traz inúmeras dificuldades, restringindo substancialmente as possibilidades de circulação da sua obra, por outro lado proporciona liberdade criativa que dificilmente um membro perfeitamente enquadrado irá possuir. É importante ressaltar também que à possibilidade de mudanças das convenções está sempre inerente o conflito por parte daqueles que lutam por transformações substanciais e aqueles que temem perder as regalias de um modelo ao qual já estão devidamente adaptados e inseridos.

Feita esta explanação inicial, é possível depreender alguns pressupostos básicos

sobre os mundos da arte (Becker, 1977b; 2008): as obras de arte são produtos das ações coordenadas de um conjunto de pessoas cuja cooperação permite que o trabalho seja feito daquela forma específica (e não de outras); a coordenação deste conjunto de ações realizadas por este conjunto de pessoas é norteadas por um conjunto de convenções; existem vários mundos artísticos que coexistem e que podem desconhecer-se, travarem relações de conflitos ou simbióticas; o valor de uma obra tem a origem no mundo ao qual a mesma é originada.

Os membros dos mundos da arte encaram algumas das atividades como artísticas enquanto outras como meramente técnicas, executadas pelo pessoal de apoio, menos singular e, portanto, “(...) merecedora de menor respeito” (Becker, 1977a: 208). Assim, cada mundo da arte tem seus próprios mecanismos de legitimação do que venha a ser essa dimensão artística. Estes mecanismos, obviamente, mudam com o decorrer do tempo.

Quanto deveria possuir desta atividade nobre um indivíduo para ser considerado artista? Isto é algo que também varia conforme o mundo da arte específico e conforme o período e o contexto social. O que deve-se ter em mente é que “(...) o que é tomado, em qualquer mundo da arte, como sendo a quintessência do ato artístico, o ato cuja realização marca uma pessoa como um artista, é uma questão consensual” (Becker, 1977a: 209).

Nos mundos da arte, o artista está no centro de uma grande rede de colaborações coordenadas. Podem ocorrer conflitos de várias ordens — de carreira, financeiros, estéticos — entre profissionais especializados e os artistas. Muitas vezes, tem de se submeter às restrições impostas por estas contingências oriundas das suas redes de cooperação. Isso é particularmente verificado no produto final — estátuas menores por conta do transporte, orquestras menos completas por conta dos recursos, músicas mais concatenadas com o gosto do seu público-alvo e etc.

Para Becker (1977b; 2008), há basicamente quatro grandes perfis de artistas: a) os profissionais integrados, que produzem as obras canônicas, de acordo com as convenções do mundo artístico em que estão inseridos; b) os *mavericks* ou inconformistas, dissidentes que decidem soltar-se das restrições do seu meio social e artístico e enveredar por novos caminhos; c) os *naïfs* ou ingênuos, caracterizados essencialmente por não terem relações

aprofundadas com o mundo artístico, desconhecendo seus membros e carecendo de formação técnica; d) os artistas populares, que não consideram a produção do seu trabalho como artística, mas muito mais fruto de uma ação coletiva para uma finalidade diversa.

Assim, as atividades dos profissionais integrados caracterizam-se essencialmente por uma maior facilidade de execução, já que tudo é mais ou menos previsível: materiais, espaços para a performance, colaboradores (intérpretes, fornecedores, pessoal de apoio e público). Do ponto de vista da obra oriunda desta lógica, esta tem por regra não violar os padrões, sobretudo as expectativas do público. Ao contrário dos integrados, os *mavericks* ou inconformistas enfrentam muitas dificuldades para a realização do seu trabalho, já que não seguem as instituições artísticas estabelecidas — museus, editoras, locais de concertos — e produzem os próprios meios de divulgação, criando uma rede própria de colaboradores e formando um novo público. A obra de arte inconformista caracteriza-se essencialmente por ser de mais difícil assimilação.

Por não estarem inseridos neste conjunto de relações, os *naïfs* ou ingênuos têm por característica marcante o trabalho solitário, com um número reduzido de pessoas que apreciam a sua arte. Geralmente utilizam técnicas adquiridas em outros contextos para executarem práticas artísticas. As obras possuem um caráter bastante peculiar, na medida em que estes membros não internalizaram convenções que sejam os profissionais integrados, sejam os *mavericks*, possuem. As convenções dos artistas populares possuem muito mais a função de nortear ações coletivas com um sentido mais prático. Becker (1977b) dá o exemplo de uma mulher que faz uma bela cerâmica mas que não se importa com a beleza do artefato, já que não tem internalizadas as convenções artísticas do mundo ocidental. Há muito mais uma urgência prática, no sentido da função que aquele objeto possui, do que estética.

É necessário ter em mente que esta classificação parte do nível de envolvimento e da natureza das relações destes indivíduos com as convenções estabelecidas no mundo da arte ao qual pertencem. Além disso, estas quatro tipologias podem ser aplicadas a qualquer grupo social organizado em torno de certas regras que insinuam uma ação coletiva em comum, espelhando, portanto, a sociedade mais ampla na qual estão inseridas

(Becker, 1977b). Assim como Bourdieu, Becker desconstrói a premissa de uma independência estética da obra de arte ao enfatizar o caráter de construção coletiva, refutando a noção de gênio solitário (Guerra, 2010; Santos, 1994). De forma mais específica, a ideia é que existe uma rede de relações que envolve diferentes tipos de agentes, com posses de diferentes tipos de recursos, a partir de convenções muito bem delineadas, cujo produto final é a obra de arte.

Ainda que existam estas intersecções entre as duas obras, existem também alguns distanciamentos. A diferença fundamental está na forma como é problematizado o conflito nestes segmentos sociais, já que Bourdieu ressalta as hierarquias e o campo enquanto campo de lutas, ao passo que Becker ressalta as convergências e as convenções. Isso não quer dizer que o último não problematize os conflitos. Na realidade, Becker, quando menciona a cooperação, a faz num sentido alargado, ressaltando que onde ocorre trabalho colaborativo também podem ser verificados confrontos entre os membros de determinado segmento artístico, já que “(...) as pessoas envolvidas numa acção colectiva podem combater ou conspirar umas contra as outras ou fazer uma ou outra das coisas que surgem de modo tão proeminente na descrição dos campos sociais feita por Bourdieu” (Becker, 2008: 310). Uma diferenciação geral feita pelo próprio Becker no que tange aos distanciamentos da sua obra com a de Bourdieu diz respeito às perguntas de base implícitas nos conceitos de mundo e de campo. Enquanto o primeiro questiona “(...) quem faz o quê, com quem, que afecte o trabalho artístico” (Becker, 2008: 311), o segundo tem por intuito desvendar “quem domina quem, com que estratégias e recursos, com que resultados” (Becker, 2008: 311).

Esclarecidos estes objetivos basilares de ambas as perspectivas, fica relativamente mais clara a ênfase maior de Bourdieu nos conflitos, verificados nas relações de dominação e dependência, seja do ponto de vista interno ao campo, seja entre vários campos, ao passo que Becker expande menos estas questões, já que seu foco preliminar é outro. Por último, para Santos (1994), as ligações entre o micro e o macro aparecem de forma mais clara na problematização de Bourdieu a partir do *habitus*, ao passo que cada mundo da arte acabaria por ser problematizado internamente.

### 5.3. Os mundos da cultura

Desdobramento direto dos mundos da arte de Becker, o feixe de reflexões proposto por Crane (1992) com o seu conceito de mundos da cultura possui como foco a produção situada nos contextos urbanos. De uma forma geral, a autora atribui as diferenças entre os mais diversos mundos da cultura a dois grandes fatores: à classe social dos públicos que tipicamente consomem as obras oriundas daqueles mundos e aos ambientes organizacionais em que estes mundos tomam forma.

As tipologias de mundos da cultura elaboradas pela autora, portanto, podem ser aplicadas para qualquer manifestação deste gênero no ambiente urbano. Esta divisão está configurada da seguinte maneira: (1) redes sociais informais; (2) pequenos negócios orientados para o lucro; (3) organizações não-lucrativas.

As redes sociais informais são marcadas pela proximidade entre criadores e consumidores, possuindo uma interação próxima e frequente, com *feedback* constante entre os agentes envolvidos. Estes grupos são caracterizados também por apresentarem propostas artísticas mais esteticamente originais e ideologicamente provocativas, muito em parte por conta da audiência predominantemente jovem. Quando emergem novos estilos, frequentemente surgem também novas redes, via de regra, sub-redes das já existentes. Por conta do caráter efêmero, os recursos criativos estão num fluxo constante.

No caso dos pequenos negócios orientados para o lucro, o foco está essencialmente em agradar uma audiência ou clientela mais do que “chocar”, provocar ou renovar esteticamente, caso das redes sociais informais. Autonomia é menos importante aqui do que na rede social, ocorrendo com muito mais frequência a figura do empresário que gerencia os percursos artísticos a partir do seu tino comercial.

Já as organizações não-lucrativas procuram preservar certas manifestações artísticas mais do que criar novas. Reinterpretação e *revival* de alguns trabalhos, portanto, mais do que o ineditismo, dão a tônica neste mundo da cultura.

Como é possível depreender a partir desta breve explicação, cada mundo da cultura difere bastante em termos estéticos e políticos, sintetizados nos objetivos primários dos grupos: a criação de uma cultura ímpar no caso das redes sociais informais, a comercialização cultural no caso dos pequenos negócios orientados para o lucro e a preservação de determinadas manifestações culturais no caso das organizações não-lucrativas.

Além disso, cada um destes mundos da cultura tendem a se concentrar em áreas específicas das cidades. As empresas orientadas para o lucro e as organizações não-lucrativas associadas às classes médias e altas costumam estar localizadas em áreas valorizadas, ao passo que as redes informais, as empresas lucrativas e as organizações não-lucrativas associadas às classes baixas costumam estar localizadas em bairros com o aluguel barato, pois suas atividades não são altamente rentáveis.

Como já ressaltado, a classe social é um elemento determinante na classificação dos mundos da cultura. É neste sentido que há uma forte componente de classe nas culturas, na medida em que grupos sociais específicos estão associados a produtos e hábitos culturais também específicos (Crane, 1992). Neste sentido, a cultura das classes médias e altas é, em geral, produzida a partir de organizações específicas que fornecem as condições necessárias para os criadores, além de prestígio e visibilidade por parte dos meios de comunicação local. Já a cultura das classes mais baixas é disseminada por instâncias não tão específicas (bares, clubes), com menos prestígio e com tendência à invisibilidade por parte dos gestores. Via de regra, o que é considerado “alta cultura” está associado aos hábitos de consumo das classes médias e altas.

Algumas questões gerais podem ser elencadas a partir desta breve explanação sobre os mundos da cultura: há um conjunto vasto de gostos e valores artísticos consumidos por cada classe social; o capital cultural pode ser visto em muitos modos — como recurso de poder e marcador de *status* (classes médias e mais altas); a produção associada a estes últimos extratos sociais são mais visíveis e numerosas, pois recebem mais recursos e suporte, inclusive por parte do Estado, ignorando-se muitas vezes, por outro lado, a importância das culturas urbanas das classes médias-baixa e classes trabalhadoras;

quando disseminadas para grandes audiências, no caso, a partir das indústrias do entretenimento, visa-se sobretudo mostrar o que muitos compartilham. Já a cultura urbana tem como função principal “(...) expressar diferenças entre classes sociais, e no interior das classes sociais, entre diferentes grupos de status e identidades étnicas”. (Crane, 1992: 141).

De uma forma geral, o modelo dos mundos da cultura proposto por Diane Crane contribuiu para refinar o modelo de Becker na medida em que fornece a flexibilidade necessária para a análise das dinâmicas culturais nos centros urbanos contemporâneos. Estas contribuições são mais claramente visíveis na forma como problematiza as estratégias dos mais diversos produtores no que tange às suas trajetórias profissionais e à inovação, além da análise das audiências e dos efeitos que estas emitem nos produtores (Santos, 1994). Além disso, problematiza de forma menos rígida a divisão dos artistas entre profissionais integrados, *mavericks*, artistas populares e *naïfs*. Neste sentido, afirma que o contexto mais segmentado e dinâmico da contemporaneidade prevê articulações mais abertas, com agentes sociais, em muitos casos, ocupando múltiplos papéis (Guerra, 2010).

Por último, é importante mencionar a aproximação clara entre as vertentes que procuram desenvolver mais os pressupostos de Becker sobre o funcionamento geral do ambiente artístico, onde os mundos da cultura de Crane estão em evidência, e os campos sociais. Por exemplo, quando se problematiza a passagem da condição de *maverick* para a de um profissional integrado, vem à tona a questão dos conflitos entre estabelecidos (hereges) e recém-chegados (ortodoxos), o que ilustra, no fim, as alterações no capital específico e nas posições ocupadas. Além deste fator, há outro contributo importante, e que diz respeito à problematização permanente do público, clareando o papel fundamental dos efeitos de retorno que estes despertam nos produtores, que moldam as obras (também) tendo em vista este tipo de *feedback* (Guerra, 2010: 500).

#### 5.4. As cenas musicais

Frequentemente utilizado por músicos e jornalistas culturais para descrever grupos de músicos, promotores, fãs — que se estabelecem em torno de determinados estilos musicais, a ideia de cena começa a adquirir *status* de modelo de análise acadêmica no início dos anos de 1990 (Bennett, 2004) sobretudo a partir de um artigo lançado pelo sociólogo Will Straw (1991). Na altura, o autor canadense buscou descrever as dinâmicas dos agrupamento sociais que orbitavam em torno do *rock* alternativo e da *dance music* em grandes cidades do contexto anglo-saxão como Montreal, Toronto, Detroit, Los Angeles e Londres (Janotti Jr, 2012: 1). As cenas foram inicialmente problematizadas como um “(...) estado particular de relações entre várias populações e grupos sociais, como estes se amalgamam em volta de coalizões específicas de estilos musicais” (Straw, 1991 *apud* Bennett, 2004). O conceito é parte dos esforços recentes nas pesquisas sobre as relações existentes entre música e vida cotidiana (Benett, 2004).

Estes pioneiros trabalhos surgem nos estudos de música popular numa época em que ocorria a virada espacial nas análises culturais, onde o espaço urbano ganhava o protagonismo nas investigações (Fernandes & Freire Filho, 2005). Esta espacialidade embutida no conceito, que pressupõe uma maior maleabilidade em torno de fatores como a classe social, gênero ou etnia, o teria protegido de se tornar apenas mais um rótulo rígido (o que teria acontecido com o conceito de subcultura segundo muitos críticos) que serve para designar grupos sociais que se formam em torno de determinados objetos ou práticas culturais (Straw, 2015). Neste novo contexto, o conceito surge como operacionalização privilegiada por várias áreas, onde sociólogos, antropólogos, geógrafos, dentre outros, o utilizam para analisar agrupamentos sociais cujo fio unificador é a música (Guerra, 2010).

De fato, a proposição das cenas foi uma alternativa encontrada no intuito de preencher lacunas deixadas pela perspectiva das subculturas na problematização das práticas juvenis. Mais especificamente, inserir a discussão destas práticas em torno da música no contexto da nova sociedade global, onde os fluxos mais velozes de intercâmbio



cultural produzem novas e híbridas manifestações, esquivando-se, assim, do modelo mais rígido contido naquela perspectiva (Fernandes & Freire Filho, 2005; Guerra, 2010).

O conceito de subcultura em torno das práticas juvenis surge no âmbito das frutíferas investigações levadas a cabo pelo *Contemporary Centre Cultural Studies* (CCCS), ainda nos anos de 1970, privilegiando os grupos juvenis que emergiram no pós-guerra na Grã-Bretanha<sup>58</sup>. O engajamento político dos membros desta vertente trazia implícito o objetivo de legitimar esses grupos estigmatizados como um comportamento razoável, e não como algo desviante (Fernandes & Freire Filho, 2006)<sup>59</sup>. Além disso, os *Cultural Studies* recusavam a ideia marxista-ortodoxa de um bloco cultural integrado quando o assunto era a jovem classe trabalhadora. Foi neste sentido que estes pesquisadores imprimiram uma importante análise com um amplo e variado leque de objetivos. Dentre os principais estavam a desconstrução de um viés demasiado mercadológico das manifestações culturais juvenis, promovendo assim uma descrição mais completa das suas origens sociais, econômicas e culturais.

Fato é que a partir dos anos de 1990, a perspectiva dos Estudos Culturais é alvo de inúmeras críticas. Estas, em linhas gerais, podem ser resumidas nos seguintes pontos (Fernandes & Freire Filho, 2005): elitismo cultural, verificado na preferência pelas análises onde a cultura é apropriada de forma rebelde e criativa (subculturas), negligenciando o consumo massivo e acrítico, maioria absoluta no âmbito da sociedade midiática; negligência das práticas femininas; problematização insuficiente do racismo nas subculturas, da presença do negro, sobretudo na música; ênfase no estilo visual em detrimento da ênfase no consumo musical; teorizações mais genéricas e falta de aprofundamentos em questões mais específicas, como, por exemplo, exame das atividades das subculturas e o significado destas para os jovens; condição de classe como aspecto central na formação das subculturas juvenis, negligenciando outras instâncias — moda, música e etc.; celebração ingênua da autenticidade e do poder de emancipação

---

<sup>58</sup> *Teds, rockers, skinheads, rastafáris*, entre outros (Fernandes & Freire Filho, 2005).

<sup>59</sup> Algumas das principais obras produzidas neste contexto são: *Resistance through rituals* (Hall & Jefferson, 1976), *Profane Culture* (Willis, 1978), *Subculture: the meaning of style* (Hebdige, 1979) (Fernandes & Freire Filho, 2005).

das subculturas espetaculares.

Portanto, é no âmbito destas críticas que toma forma a corrente pós-subcultural, no qual está inserida a perspectiva das cenas musicais. Os pontos que alicerçam esse novo marco teórico são: a sociologia do gosto de Bourdieu, a teoria da performatividade de Butler, o tribalismo de Maffesoli e as revisitações de Baudrillard e Jameson da Sociedade do Espetáculo e do Consumo (Fernandes & Freire Filho, 2005)<sup>60</sup>

Como modelo de pesquisa acadêmica as cenas são usualmente subdivididas em três categorias: local, trans-local e virtual (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004). O elemento que norteia essa classificação é, em última análise, o território, seja no intuito de ressaltar o importante papel deste na articulação de uma cena musical, seja no intuito de evidenciar outros fatores para além das dimensões geográficas.

Assim, o primeiro caso (cenas locais) diz respeito às cenas que se desenvolvem a partir de um território geográfico específico. Como exemplos emblemáticos deste tipo de agregação é possível citar as cenas musicais de *blues* de Chicago, de *jazz* de New Orleans, o *rock* de Liverpool ou o *country* de Nashville.

No caso das cenas trans-locais, o diferencial é o fato de que as relações não se limitam a um território geográfico delimitado, onde vários núcleos difusos compartilham formas específicas de música e estilos de vida. De uma forma geral, constitui uma reação aos estudos que partem de uma perspectiva de cenas musicais locais. As cenas *riot grrl*, *anarco-punk* ou góticos são exemplos desta segunda subdivisão.

Por último, há as cenas virtuais, fruto principalmente do advento e democratização do acesso à Internet, que permitem o surgimento de agregados de

---

<sup>60</sup> Outro conceito anterior à cena utilizado para caracterizar agrupamentos sociais em torno de determinados estilos musicais foi o de comunidade. Este foi utilizado basicamente a partir de duas formas: (1) a maneira como músicas produzidas num local específico fornece bases referenciais para as pessoas se identificarem com determinadas cidades ou regiões; (2) a música como elemento unificador de determinados estilos de vida que se organizam como comunidades (o *rock* e a comunidade *hippie*, por exemplo). (Bennett, 2004). Straw (apud Janotti Jr. 2012) diferencia a cena de comunidade sobretudo por conta da amplitude de interesses implícita na primeira perspectiva. Assim, enquanto uma comunidade diz respeito às relações entre pessoas, as cenas ampliam este escopo para as relações entre pessoas e lugares, coisas e processos, entre outros elementos.

relações sociais sem a interação *face-to-face*. São muitos os exemplos enquadráveis nesta subdivisão, dadas as múltiplas possibilidades oferecidas pelo ambiente digital (Bennett, 2004; Bennet & Peterson, 2004).

No âmbito dos objetivos específicos desta tese, vale sublinhar a forma como a perspectiva de cenas permite problematizar as maneiras como uma música global como o *rock* pode ser ressignificada em contextos locais específicos. Para muitos pesquisadores, há várias problemáticas na conceitualização do local como um espaço delimitado social e culturalmente numa era de mídia global, surgindo, portanto, a necessidade de repensar estas questões num contexto contemporâneo de rápidas e intensas transformações (Bennett, 2004).

Uma contribuição interessante, neste sentido, é verificada na forma como Kruse (2010) problematiza as relações entre as cenas de música independentes e as identidades locais. Mais do que a diminuição ou mesmo o desaparecimento do fator local numa era fortemente marcada pelos fluxos cada vez mais intensos de informação, a autora argumenta que as identidades locais ainda são fundamentais na formatação das cenas musicais contemporâneas. Em outras palavras, a descentralização e globalização da música impulsionada pela internet, e verificada nas recentes transformações macroestruturais da indústria da música, não resulta no desaparecimento das identidades locais, histórias das cenas locais ou percepções de que existem sons locais. Pelo contrário, a internet, mais do que obliterar estes pontos, aumentaria as probabilidades de sedimentação de cenas musicais cujo fator local é o elemento primordial.

Em um número temático da revista científica *Cultural Studies*, Straw (2015: 476) enumera algumas perspectivas que vêm sendo trabalhadas enquanto cenas, ou, nas suas palavras, “algumas coisas que uma cena poderia ser”<sup>61</sup>. Estas são: coletividades; espaços de reunião; locais de trabalho; mundos éticos; espaços de aceleração e desaceleração; espaços de mediação.

As coletividades, aqui já problematizadas para além de agrupamentos sociais em

---

<sup>61</sup> <sup>64</sup>No original em inglês “Some things a scene might be”.

torno da música, podem estar organizadas, inclusive, para além de um espaço físico delimitado. Essa tipologia pode ser particularmente verificada nas relações mantidas pelos jogadores de videogame em rede.

Podem consistir também em espaços de reunião de fenômenos culturais múltiplos. Uma cena gastronômica pode vir a se formar num mesmo território onde uma cena artística é forte. Este tipo de coexistência, que não é aleatória, aumenta a visibilidade do conjunto geral.

As cenas são também locais de trabalho engajados (de forma explícita ou não) em transformar algumas matérias/materiais, verificada no constante manuseio de objetos (roupas velhas, discos de vinil e etc.) e espaços (*lofts* e apartamentos). O que permite analisar estas práticas enquanto “cenas” é o fato de que estas ações são norteadas por uma identidade associada à coletividade em questão.

São mundos éticos em torno de certos padrões de comportamento. A despeito de todas as tensões existentes neste tipo de agrupamento social, é possível também a construção de fronteiras, embora frágeis, que delimitam a cena e auxiliam na sua perpetuação.

As cenas são espaços de aceleração e desaceleração onde práticas culturais se movem em diferentes velocidades. Assim, podem ser espaços de arquivo e de memória, que auxiliam na perpetuação de determinado fenômeno (um gênero musical, por exemplo). Por conta da intensa e veloz multiplicidade de manifestações culturais coexistindo, podem ser também espaços de obsolescência rápida.

Como espaços de mediação, as cenas regulam a visibilidade ou obscurecimento de uma determinada vida cultural. Assim, uma cena de *rock* alternativo pode seja tornar mais visíveis certas práticas (o vestuário adotado por seus membros, por exemplo) como obscurecer outras (a partir de certas regras de conduta amparadas em códigos compartilhados que sobretudo os *insiders* decifrarão).

A despeito das contribuições trazidas pelas cenas, existe um corpo sólido de críticas e contrapontos a esta perspectiva. A abertura demasiada do conceito, verificada seja na

falta de uma sistematização metodológica mais explícita, seja na questão dos níveis das unidades a serem analisadas (uma cena pode ser uma cena *rock* de uma cidade como Teresina ou a cena *heavy metal* de um país inteiro) (Janotti Jr, 2012), é uma grande crítica geral.

Há também o argumento de que o conceito de subcultura, ao qual a cena se mostra claramente enquanto alternativa, é ainda bastante válido para a análise de agrupamentos sociais que exigem mais rigidez dos seus membros (os góticos, por exemplo). (Hodkinson, 2002 *apud* Guerra, 2010: 461). Além disso, ainda que categorias clássicas como gênero, classe ou etnia sejam menos rígidas na contemporaneidade, isso não significa o fim das divisões sociais e nem a apropriação da cultura de forma universal e democrática. Pelo contrário, as divisões econômicas, sociais e residenciais que são verificadas nas diversas áreas das cidades, e que representam essas clivagens culturais e musicais, estariam mais presentes do que nunca (Guerra, 2010). Eis, portanto, a primeira parte da tese.

## ***Intermezzo: opções metodológicas***

Esta investigação foi estruturada a partir de uma metodologia qualitativa. De modo geral, este grande termo designa essencialmente “(...) qualquer tipo de pesquisa que produza resultados não alcançados através de procedimentos estatísticos ou de outros meios de quantificação” (Corbin & Strauss, 2008: 23). Neste sentido, os dados podem ser adquiridos seja a partir de técnicas que estão historicamente mais associadas à esfera qualitativa (observação e entrevistas), seja a partir de documentação nos mais variados suportes (filmes, documentos por escritos, fotografias, entre outros). No entanto, no âmbito de uma pesquisa qualitativa podem existir dados “exatos”, quantificados, como recenseamentos demográficos, por exemplo. Por outro lado, os próprios dados qualitativos podem ser codificados de modo a serem tratados estatisticamente. Há três componentes básicos da pesquisa qualitativa: (1) a recolha de dados através de técnicas de pendor qualitativo; (2) os procedimentos que culminam na codificação destes dados, e que consistem no tratamento e extração de significados científicos; (3) a sistematização e apresentação dos resultados obtidos a partir de relatórios escritos e verbais, apresentados em jornais científicos, conferências, etc. (Corbin & Strauss, 2008: 24).

A escolha pelo método qualitativo no caso da presente investigação justifica-se, sobretudo, por conta da natureza do problema de pesquisa proposto, já que tal perspectiva é utilizada essencialmente para elucidar questões não respondíveis por meio dos métodos científicos mais convencionais (Corbin & Strauss, 2008: 24). De fato, analisar o conjunto de agentes e estruturas em interação que fornecem as condições necessárias para a existência de um segmento musical roqueiro autoral em Teresina no século XXI passa essencialmente por uma interpretação que foge a qualquer modelo mais quantitativo. Assim, mais do que somente quantificar agentes e instâncias, enumerar dinâmicas que fomentam conflitos e convergências ou reunir um catálogo de obras resultante daquelas atividades, o que norteou esta investigação foi a tentativa de compreender, de fato, as razões que permitem tais agentes, instâncias, dinâmicas e obras existirem e adquirirem certa regularidade no tempo e no (ciber)espaço. É neste sentido que verificou-se

impreterível uma reconstituição histórica o mais detalhada quanto fosse possível da trajetória do segmento musical analisado (Cf. Capítulo 6), assim como, no caso específico da discussão do fenômeno das hibridações culturais no universo investigado, importou interpretar a multiplicidade de significados que este tipo de fenômeno adquire naquele contexto específico (Cf. Capítulo 9), mais do que o escalonamento puro e simples dos projetos artísticos que por um acaso utilizavam este tipo de procedimento (ainda que este último, no fim das contas e a título de organização, tenha sido realizado).

Mesmo na dimensão mais quantificável, referente ao incremento da produção fonográfica naquele território, apenas a apresentação dos números da produção musical é insuficiente para a compreensão do fenômeno que ali se apresenta, na medida em que ficariam de fora várias questões de cunho social não facilmente apreensíveis apenas a partir de uma abordagem quantitativa. Mais do que isso, era importante seja discutir questões estruturais que ajudam a explicar o incremento recente do conjunto de obras oriundas daquele segmento musical, assim como apreender os diversos significados deste crescimento exponencial da música *rock* registrada em Teresina para os agentes ali inseridos. Mesmo diante de tais prioridades, ressalta-se o uso seja de dados quantificados (relatórios sociodemográficos, por exemplo), seja de procedimentos de quantificação (organização de tabelas categóricas, por exemplo), mas sempre em caráter secundário.

Sobretudo por focar numa específica matriz analítica constituída pelo território da cidade de Teresina, e num período temporal bastante definido (o início do século XXI), esta pesquisa constitui-se num estudo de caso. Existem diferentes perspectivas sobre as origens do estudo de caso enquanto modalidade analítica, assim como no que diz respeito às suas várias formas de aplicação. A partir da problematização da multiplicidade de perspectivas formuladas por diversos autores de renome internacional sobre o estudo de caso (Goode, Yin, Stake, entre outros), Ventura (2007: 384) assinala que esta modalidade “visa à investigação de um caso específico, bem delimitado, contextualizado em tempo e lugar para que se possa realizar uma busca circunstanciada de informações”. A grande limitação desta estratégia de investigação tem que ver precisamente com a generalização dos dados a realidades mais vastas, na medida em que o seu foco centra-se na análise de

*casos*. Não obstante, não houve, como objetivo, chegar a generalizações no que tange ao contexto mais abrangente do Brasil. Remontando à tipologia de estudos de caso desenvolvida por Stake (2005), a operacionalização consistiu num *estudo de caso intrínseco*, na medida em que o interesse era conhecer e compreender melhor o *caso* em particular, e não usá-lo como algo representativo de outros casos ou ilustrativo de algum tipo de problemática — por todas as suas características o *rock* independente de Teresina tem em si interesse.

Além disso, tal como refere Ventura (2007: 384), é preciso ter em mente que, mesmo tendo como foco uma unidade analítica específica, o estudo de caso sempre faz menção a um “todo”, um universo geral na qual a unidade delimitada para análise está inserida. Dado este ponto fundamental, é importante ressaltar que buscou-se a todo momento problematizar o *rock* independente de Teresina como uma unidade dentre as tantas que compõem o *rock* e, num sentido mais geral ainda, o universo musical brasileiro (Cf. Capítulos 2 e 6).

A recolha de dados foi executada a partir de dois eixos principais: a organização de um conjunto de documentos relativos ao segmento analisado e a realização de entrevistas a partir de um guião semiestruturado construído com base nos objetivos já explicados na introdução. De acordo com a maioria dos manuais técnicos de investigação social, são três as principais modalidades de obtenção de dados na pesquisa qualitativa (Valles, 2007): a observação, a entrevista e a documentação.

No caso específico da investigação agora apresentada, foram utilizadas as duas últimas modalidades para coletar os dados que suportaram a argumentação exposta nas páginas a seguir. Foi tomada como referência e inspiração, no caso da recolha de documentos, a pesquisa realizada a partir do projeto KISMIF<sup>62</sup>, cujo objetivo era o de mapear e conhecer a realidade em torno da trajetória do *punk* português, de 1977 até os dias atuais (Silva & Guerra, 2015: 20-22), e que teve como intuito, também, entre outros objetivos, a posterior disponibilização pública de um arquivo o mais representativo

---

<sup>62</sup> Para mais detalhes Cf. <http://www.punk.pt/projeto-3/> Acesso em 02.11.2016



possível do segmento em análise. Assim, na intenção de imprimir, o mais sistematicamente quanto fosse possível, uma recolha de fontes documentais que fizessem referência ao *rock* independente de Teresina, além da literatura utilizada na revisão bibliográfica e das referências estatísticas em várias esferas sobre aquele território, foi organizado um acervo documental, cuja ideia é a disponibilização pública ao término das atividades de Doutorado, a partir dos seguintes grupos temáticos: um apanhado que consiste em material coletado na grande imprensa e na imprensa alternativa sobre o segmento analisado nos mais diversos meios (televisão, impressos, rádio e Internet); um acervo fonográfico (mais de 200 produtos fonográficos em diversos formatos); um acervo audiovisual (mais de 50 videoclipes); um conjunto de cartazes de concertos e outros eventos relacionados ao segmento analisado (mais de 160 apenas no ano de 2016); os projetos artísticos que compõem o catálogo do segmento analisado (mais de 130 projetos musicais entre bandas e artistas-solo).

O procedimento de organização e interpretação destes dados oriundos do material documental passou pelas seguintes fases: (1) conceitualização e redução conforme os objetivos da pesquisa; (2) elaboração de categorias; (3) relação comparativa entre estas diversas categorias. Eis, portanto, a codificação dos dados (Corbin & Straus, 2008: 24). A título ilustrativo, segue um esboço breve da organização dos projetos artísticos, assim como os seus respectivos registros fonográficos, que formam parte do catálogo documental utilizado na investigação. Assim, tomando como referência a perspectiva dos gêneros musicais (Frith, 1996; Janotti Jr, 2003) (sistemas de classificação utilizados para delimitar o “estilo” musical no qual pode ser enquadrado determinada proposta artística), chegou-se nos cinco grandes grupos temáticos que compõem o segmento do *rock* independente de Teresina (*rock pop*, *rock vintage*, *indie rock*, híbridos, além de outros projetos artísticos que não se enquadram diretamente nestas últimas categorias, mas que contribuem para a discussão delimitada no problema de pesquisa). No caso da produção fonográfica, o norte para a criação das categorias foram os formatos mais comumente verificados no decorrer da história deste importante segmento das indústrias culturais (*álbum*, *extended play*, *demo*, *bootleg*, *single* e *compilação*). Ao relacionar todas estas categorias, foi possível obter uma visualização panorâmica e ao mesmo

tempo detalhada de como está configurado o *rock* independente em Teresina no século XXI, seja no que diz respeito à diversidade estética das propostas artísticas, seja no que diz respeito à diversidade de formatos e suportes fonográficos utilizados. As tabelas completas com este catálogo documental estão nos anexos.

Na esteira do que argumenta Valles (2007), assume-se o fato de que o aporte documental numa investigação científica vai bem além dos dados estatísticos e da revisão de literatura. Neste sentido, são inúmeras as formas de documentação na perspectiva das ciências sociais, e que contrastam enormemente com a definição mais restrita dos dicionários. A grande problemática advinda desta última definição, circunscrita a três grandes tipologias (testemunho escrito de épocas passadas que sirva para descrever a história, material escrito que sirva para justificar ou creditar algo — título profissional, escritura de cartório, contratos e etc. —, instrução ou ensino de alguma matéria), é o fato de, na medida em que inclui apenas material escrito e de aspecto legal, exclui potenciais fontes importantes de material passível de análise, e que, no caso desta investigação, foram incluídas para a montagem do catálogo mediante a checagem da veracidade do material.

Além da coleta por via documental, e na medida em que mostrava-se essencial travar um contato direto com os agentes que constituem o *rock* independente de Teresina para alcançar os objetivos estipulados, foi adotado como segundo grande procedimento de recolha de dados a entrevista. Considerado um vantajoso método para a recolha de informações em várias tipologias de abordagem qualitativa (Charmaz, 2009: 46), a entrevista consiste essencialmente em um processo de interação social travado entre dois ou mais indivíduos onde o entrevistador busca obter informações privilegiadas do entrevistado acerca de uma determinada temática, tendo como norte um roteiro com pontos ou tópicos previamente estabelecidos (Haguette, 1987: 75). Estas, como já mencionado anteriormente, foram aplicadas a partir de um guião semiestruturado. Em linhas gerais, Cannel & Kahn (1974), a partir do relato de Alves & Silva (1992), afirmam que a característica principal deste modelo é a construção de tópicos gerais de modo a serem respondidos por todos os entrevistados, que levem em conta seja a

orientação teórica do pesquisador, seja o seu conhecimento prévio do contexto de análise. A flexibilidade é outra característica importante deste esquema. Assim, ainda que haja um roteiro prévio de tópicos a serem abordados, a direção que o discurso flui é determinada pelas especificidades de cada contexto de interação.

Algumas desvantagens da entrevista, e que foram seriamente consideradas no momento em que se coletava dados a partir desta técnica, dizem respeito aos possíveis enviesamentos que podem ocorrer. A fonte de viés pode ser originada seja de fatores externos ao entrevistador (a situação interacional, as próprias incongruências oriundas da fala do informante e etc.), seja de fatores internos ao entrevistador (que, a partir de sua subjetividade, pode promover seja a omissão, seja a seleção, de determinados fatos do fenômeno investigado) (Haguette, 1987: 76).

Importante ter em mente o fato de que a entrevista nada mais é do que a reconstrução de determinada realidade, uma “leitura do real”. Assim, por mais que se deva procurar atingir uma “neutralidade” (Haguette, 1987: 76), reconhece-se que sejam os entrevistadores, sejam os entrevistados, levam para aquele contexto de interação todo um conjunto de efeitos que influenciarão o conteúdo final. (Charmaz, 2009: 48). É preciso ressaltar, no entanto, as tentativas regulares de diminuir ao máximo estes efeitos de viés inerentes a este procedimento de recolha de dados a partir de algumas precauções e procedimentos tomados no decorrer desta fase da pesquisa. Assim, após uma primeira entrevista realizada somente a partir do formato áudio, foram registradas, posteriormente, todas as outras entrevistas presenciais seja no formato de áudio, seja no formato de vídeo. A possibilidade de analisar facetas múltiplas nos gestos, expressões e atitudes no momento de fala dos entrevistados foi incrementada após a adição da câmara de vídeo, fator que ficou ainda mais evidente à medida que o material era transcrito. Na medida em que o foco eram agentes de um segmento artístico familiarizados com a disseminação das suas imagens, o incremento audiovisual se mostrou, diferente de outras situações onde poderia fomentar problemas como o constrangimento e a intimidação, um importante recurso adicional. Outro fator importante nesta tentativa de diminuição dos efeitos de enviesamento foi a opção de transcrever pessoalmente todo o material o mais cedo

possível à realização das entrevistas. Numa situação ideal, as entrevistas devem ser transcritas logo após a sua realização e, de preferência, por quem as conduziu (Duarte, 2004: 220). Ter colocado em práticas estas instruções permitiu, além da maior reflexividade em torno dos enviesamentos, por conta do tempo em contato com o material, obter muitos *insights* e percepções renovadas neste processo que dificilmente ocorreriam nas mesmas proporções caso esta fase da pesquisa fosse terceirizada.

Além da forma presencial, com registro audiovisual e sonoro, tendo como norte um guião semiestruturado, foram realizadas entrevistas também a partir da utilização de recursos informáticos (o email ou o chat), utilizando seja o mesmo guião semiestruturado das entrevistas presenciais, sejam outros roteiros mais especializados, de acordo com o objetivo específico de cada contato. As entrevistas realizadas de forma presencial foram obtidas sobretudo na cidade de Teresina, entre o final de julho e o início de setembro de 2015. Houveram entrevistas realizadas também na cidade do Porto e na cidade de Parnaíba (também localizada no Piauí), e também no referido espaço de tempo. Os ambientes utilizados foram os mais diversos, ora escolhidos pelos próprios agentes, ora, quando assim foi proposto, indicados pelo investigador. Estúdios de gravação e ensaio, parques públicos, bares, restaurantes, emissoras de rádio, residências particulares e as dependências da *Universidade Federal do Piauí* foram os ambientes utilizados neste processo. As entrevistas com a utilização dos recursos informáticos foram obtidas no decorrer dos anos de 2014 e, sobretudo, 2015. No total, foram realizadas 32 entrevistas entre as modalidades *on e off line*. Deste total 25 são indivíduos do sexo masculino e sete do sexo feminino. A faixa etária predominante está compreendida entre os 30-40 anos, com 15 agentes, seguidos por aqueles com idade entre os 20-30 anos, com onze agentes e, por último, aqueles na faixa compreendida entre os 40-50 anos, com seis agentes consultados. A maior parte dos entrevistados, 28 no total, possui algum grau acadêmico ou frequência universitária, na sua grande maioria nas áreas das Ciências Humanas e Sociais, sobretudo nos cursos de jornalismo, publicidade, educação artística e letras.

Devido à natureza temática e os objetivos centrais da pesquisa — que não pressupunham, *a priori*, qualquer tipo de implicação mais complexa no que diz respeito

a fatores como a revelação da identidade, constrangimentos dos pares, entre outras questões complexas, para os possíveis colaboradores — não houve grandes dificuldades em marcar diretamente as entrevistas ou travar contato inicial com os agentes. Pelo contrário, e salvo raríssimas exceções, houve uma disponibilidade generalizada, por parte dos entrevistados, em colaborar com a investigação, tendo essa colaboração excedido, em muitos casos, o momento da entrevista, e se materializado na disponibilização de acervo pessoal para aprofundar certas questões e contatos posteriores para tolher certas dúvidas.

A grande dificuldade verificada, por outro lado, foi o tempo curto para a realização das entrevistas presenciais, pouco mais e um mês o período de férias relativo ao ano letivo de 2015. Assim, a viabilidade de tal empreitada se fez possível graças a já citada adesão privilegiada por parte dos colaboradores.

No que diz respeito especificamente ao guião de entrevistas, estas foram divididas em três grandes partes principais: (1) a trajetória pessoal do agente no contexto do *rock* independente de Teresina; (2) a estruturação do segmento do *rock* independente de Teresina no século XXI; (3) os significados inscritos no *rock* independente de Teresina no século XXI em torno do incremento da produção fonográfica e das hibridações culturais.

No que tange ao tratamento analítico das entrevistas, optou-se por uma simplificação da proposta de análise de conteúdo de Poirier e Valladon (1983), e descrita por Isabel Guerra (2008: 68-87), que baseia-se numa análise comparativa através da construção de tipologias, categorias ou análises temáticas. A justificativa para a escolha desta, dentre a vasta gama de perspectivas existentes para o tratamento deste tipo de material, é o fato de se assentar especificamente em interesses da análise sociológica, além de estar orientada para um número relativamente elevado de entrevistas<sup>63</sup>. Seguiram-se, portanto, cinco passos na análise deste material: (1) a transcrição das entrevistas, seguida de uma (2) leitura posterior detalhada no intuito de assimilar novos

---

<sup>63</sup> <sup>66</sup>O célebre método de Laurence Bardin (1977) para a identificação de categorias e subcategorias seria de natureza hipotético-dedutiva (Guerra, 2008: 63), daí a escolha pelo modelo apresentado por Isabel Carvalho Guerra.

pontos importantes, passando para (3) a construção de sinopses, pela sua (4) análise descritiva, e, finalmente, culminando na (5) análise interpretativa final do conteúdo.

Na medida em que já foram detalhados aspectos importantes das fases de transcrição e leitura, ilustra-se, a seguir, a terceira fase deste tratamento, que consiste na construção das sinopses. As funções desta fase do tratamento são (Guerra, 2008: 73): reduzir o montante do material; identificar o fio condutor do discurso do entrevistado; permitir uma visualização da totalidade de cada discurso; ilustrar as várias faces que compõem o discurso; facilitar a comparação entre diversas entrevistas; permitir a compreensão do momento de saturação das entrevistas. Abaixo, o modelo de sinopses das entrevistas. Em letras maiúsculas destacadas o tópico abordado a partir do guião. Nas colunas verticais há a identificação do entrevistado (pseudônimo), a síntese do tópico analisado, e um fragmento da fala do entrevistado mais representativo do tópico abordado.

<b>AVALIAÇÃO DA FORTE PRESENÇA DE ELEMENTOS DA CULTURA NORDESTINA/BRASILEIRA NO ROCK EM TERESINA</b>		
<b>Entrevistado</b>	<b>Síntese</b>	<b>Excerto</b>
Raul entrevistado 2	- Percebe o fenômeno como algo natural e positivo. Assume este procedimento na sua obra, ainda que de forma secundária. O fato de Teresina ser uma cidade nova faz com que este tipo de procedimento ocorra com mais fluidez.	“Eu acho uma coisa natural. E acho inteligente também. Eu mesmo tive em algumas músicas, não muitas, mas andei aí passeando por essa coisa dessa mistura porque a cultura nordestina é muito forte. E Teresina é uma cidade interessante. É culturalmente parecida com Brasília. Onde tudo converge. (...) [Em suma], eu acho um processo natural e muito válido, muito importante pra gente se fortalecer, para pensarmos mais em nós mesmos”.

*Tabela 1 – Exemplo de sinopses das entrevistas.*

*Fonte: Elaboração Própria.*

No que diz respeito à análise descritiva das entrevistas, esta foi operacionalizada a partir da formação de categorias em torno dos pontos que foram abordados a partir do guião. Em muitos tópicos, as categorias chegaram a ter três ordens de grandeza (finais, intermediárias e iniciais). A título ilustrativo, segue abaixo o conjunto de categorias

formados em torno do mesmo tópico das hibridações culturais. Na coluna à direita há as categorias mais abrangentes que assinalam os fatores que permitem o surgimento e, ao mesmo tempo, a explicação, sobre o fenômeno das hibridações culturais no *rock* teresinense no século XXI (especificidades da *localização geográfica* e do *período temporal*). Os desdobramentos diretos destas categorias gerais estão elencados na coluna intermediária (o *rock* regional não passaria de um *gênero híbrido não-consolidado* para alguns agentes, assim como, pelo contrário, este fenômeno teria culminado na formação de um *gênero glocal teresinense*). Na coluna à esquerda, estão tópicos já bastante específicos que permitem aprofundar a discussão sobre esta temática, sugerindo já pontos importantes para a escrita do texto final (a existência de um *ambiente ideológico propício* para um fenômeno como as hibridações culturais é um destes aspectos). Em linhas gerais, estas categorias auxiliam a enumerar e compreender a multiplicidade de significados, para os agentes sociais, que o fenômeno das hibridações culturais exala naquele contexto. Assim, como busca-se uma análise sociológica no intuito de compreender os significados que este tipo de procedimento adquire naquele contexto específico, o teor da discussão empreendida no texto final, mais do que taxativo a respeito de uma conclusão em torno do tópico, é muito mais ilustrativo da diversidade de formulações dos agentes em torno da temática naquele contexto. É neste sentido que algumas categorias exprimem significados diametralmente opostos, e é esta diversidade que interessa aqui problematizar.

FATORES QUE PERMITEM E/OU EXPLICAM A EXISTÊNCIA DO <i>ROCK</i> REGIONAL EM TERESINA NO SÉCULO XXI		
Categorias Iniciais	Categorias Intermediárias	Categorias Finais
1 — Ausência de gêneros musicais típicos no Piauí	GÊNERO HÍBRIDO NÃO-COMPLETAMENTE FORMATADO	ESPECIFICIDADES DA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA
2 — A mistura como característica marcante da música do Piauí		
3 — Um <i>rock</i> com pitadas locais		
4 — “Regional” é apenas um rótulo		
5 — Necessidade de superar o “local”	ROCK TERESINENSE GLOCAL	
6 — A aceitabilidade maior por parte do público		
7 — Ambiente ideológico propício		

8 — Restrição ao território de Teresina	ROCK LOCAL TERESINENSE	
9 — A força das marcas locais no <i>rock</i> piauiense		
10 — Ambiente cultural favorável a partir da década de 1990	GLOCAL COMO LÓGICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA	ESPECIFICIDADES DO PERÍODO TEMPORAL DA ANÁLISE
11 — Menor influência atualmente		
12 — Uma fórmula pronta	DESTAQUE NO CONJUNTO GERAL DA MÚSICA PIAUIENSE	OUTROS FATORES
13 — Êxito no contexto geral da música piauiense		
14 — A liberdade da mistura		
15 — Uma avaliação geral positiva		

*Tabela 2 – Categorias iniciais, intermediárias e finais no que diz respeito aos significados atribuídos pelos agentes ao tópico hibridações culturais no rock independente de Teresina no século XXI.*

*Fonte: Elaboração Própria*



## **PARTE II**

## Capítulo 6. – A genealogia do *rock* independente de Teresina

Este capítulo constitui a primeira das quatro partes do esforço analítico desta investigação, que, consoante os objetivos apontados na introdução, a metodologia descrita no *intermezzo*, assim como as referências tratadas nos primeiros cinco capítulos, consiste no desvendamento das condições sociais específicas que permitem o surgimento e consolidação de um segmento de *rock* autoral, com feições alternativas, em Teresina no século XXI. Especificamente, o presente capítulo visa reconstituir a trajetória roqueira na capital piauiense, da sua gênese, na segunda metade dos anos de 1960, até os dias de hoje. O primeiro tópico trata do século XX, e estrutura-se a partir de uma contextualização geral sobre os principais agentes, instâncias e marcos dentro desta trajetória, ao passo que o segundo focaliza o século XXI, recorte temporal eleito para a análise, e, por conta disso, com uma ênfase maior, além destas questões mais gerais do contexto, nas trajetórias artísticas de maior destaque no período.

A opção de traçar a trajetória do segmento musical pesquisado foi adotada tendo em vista a importância da dimensão histórica na análise sociológica dos fenômenos artísticos, insistentemente sublinhada em várias ocasiões por Bourdieu (1996; 2003; 2007). Assim, busca-se “procurar o fundamento da atitude estética e da obra de arte onde ele realmente se encontra, quer dizer, na história da instituição artística” (Bourdieu, 2007: 283). Em suma, a compreensão do aparecimento e permanência de certos códigos de condutas, em relação aos agentes e instâncias em interação que conformam o segmento artístico analisado, assim como na postura em relação às próprias obras, passa necessariamente pela reconstituição histórica.

Particular importância foi dada nesta reconstituição à maneira como as modificações estruturais verificadas nos modos de produção, circulação e consumo da música se fazem ver em contextos musicais que se desenvolvem à margem de grandes estruturas das indústrias culturais e distantes de grandes centros de referência econômicas, políticas e mediáticas, o que no caso do *rock* independente de Teresina significou, entre outros aspectos, um aumento significativo dos produtos fonográficos.

Como já discutido no Capítulo 5, um conjunto de obras substanciais é pré-requisito fundamental para segmentos artísticos com relativa especificidade (Bourdieu, 1996; 2003; Wacquant, 2005).

Como assinalado por Frith (1996), uma marca fundamental das dinâmicas da música desde meados do século XX é a possibilidade de fruição a partir do registro fonográfico, e não apenas da *performance*, o que, em última análise, amplia consideravelmente os modos de produção, mediação e consumo, na medida em que rompe com as barreiras do tempo e do espaço (era possível, a partir dessa revolução, extravasar o tempo e o lugar da *performance* no ato de fruição musical). Como se sabe, mudanças substanciais têm sido uma tônica do *business* da música nos últimos anos (Abreu, 2010; Herschmann, 2010; De Marchi, 2011; Vicente, 2002). De uma forma geral, foram três as principais fases que caracterizaram esse ramo importante das indústrias culturais no século XX (Abreu, 2010: 211-213): (1) inicia como uma indústria de *hardware*, portanto, focalizada nos equipamentos de registro e reprodução fonográfica; (2) posteriormente, passa a concentrar o maior montante de atividades na produção e comércio de música gravada; (3) finalmente, com o advento das novas tecnologias de informação e comunicação, há o processo de desmaterialização dos suportes e pulverização da produção.

Na medida em que constitui uma característica importante do *rock* produzido numa modernidade tardia (Regev, 1994), a questão das articulações entre global e local foi outro tópico particularmente evidenciado na análise empreendida no capítulo. Seguindo uma tendência verificada no contexto brasileiro na década de 1990 (Cf. Capítulo 2), o *rock* independente de Teresina evidenciou essa tendência de diversos modos. Tão importante é esse tipo de procedimento no contexto musical analisado que o principal cânone, o grupo *Narguilé Hidromecânico*, estruturou sua proposta artística tendo como mote esse referencial.

O que, a princípio, parecia uma tarefa mais simples constituiu um dos principais desafios nesta pesquisa, tendo em vista a falta de uma documentação organizada capaz de fornecer uma visão panorâmica do que de fato seja a trajetória deste segmento musical.

Apesar do incremento, nos últimos anos, das informações que têm sido produzidas em várias esferas — principalmente pela imprensa tradicional e alternativa, pelas pesquisas nas universidades, pelos próprios artistas através das plataformas de divulgação e pelo surgimento de acervos pessoais de entusiastas —, o pouco aprofundamento e sistematização ainda permeia boa parte das reflexões em torno do fenômeno.

Esta lacuna talvez explique em parte o fato de alguns agentes relativamente inseridos naquele contexto musical transparecerem em seus discursos ainda a ideia de que o marasmo teria sido a característica principal da trajetória roqueira na cidade. No entanto,

o tratamento mais cuidadoso e sistematizado destas informações disponíveis efetuado nesta investigação a partir do manuseio do material documental e da realização das entrevistas revela, mais do que o tal marasmo, uma trajetória que tem-se desenvolvido continuamente e de forma crescente, daí mesmo a necessidade de ser desvelada. Não deixa de ser interessante, a título ilustrativo, citar um artigo recente do antropólogo Hermano Viana (2014), reconhecido por suas pesquisas sobre a música periférica brasileira, motivado pelo recebimento de uma correspondência com várias edições da revista cultural de Teresina *Revestrés*. Intitulado *Vazio Cultural? No Piauí Não*, e publicado no *site* do jornal carioca *O Globo*, um dos principais do país, o artigo versa essencialmente sobre a necessidade de combater a ideia de que o Brasil, excetuando-se o Eixo Rio-São Paulo, seria caracterizado essencialmente por um grande vazio cultural. O autor argumenta contra tal ideia citando exemplos representativos da produção cultural teresinense:

Alguma pessoa de bom coração me mandou pelo correio, diretamente de Teresina, um pacote pesadão contendo vários números da revista “Revestrés”. Deixo aqui meus sinceros agradecimentos. Não conheço presente melhor do que receber notícias fresquinhas de novidades da produção cultural brasileira que acontece distante da Zona Sul carioca ou dos Jardins paulistanos. Tenho sempre certeza que estou perdendo muita coisa importante, mas mesmo com a internet é difícil ter acesso a uma cobertura realmente descentralizada da criatividade nacional. Ainda é preciso combater, o tempo todo, a impressão que o “resto” do país é um vazio cultural. Desde que Campo Grande, Mato Grosso do Sul, virou (com Michel Teló, Luan Santana e tantos outros ídolos nacionais) uma das capitais do novo pop feito no Brasil, deveríamos prestar ainda mais atenção no que vem “de fora”. (...) Sou fã de

Evelin, experimentador central para a dança contemporânea brasileira e mundial (talvez seja até mais conhecido na Holanda, onde tem cidadania). Fui apresentado a seu trabalho por Josh S, que com sua banda Lado 2 Estéreo lançou o clássico “Samba Bloody Samba” e colaborou com espetáculos de Evelin. Não me esqueço do impacto de “Bull dancing”, tratamento death metal para o ritual do bumba meu boi. (...) Bom constatar que há muitos outros, Brasil afora, deixando de lado a reclamação e mudando realidades<sup>64</sup> (Viana, 2014).

Assim, mais do que um fenômeno facilmente analisável devido a uma inconsistência, o que se verifica atualmente no âmbito cultural de Teresina, incluindo neste leque a produção roqueira local, é um universo extenso composto por um corpo sólido de agentes e instâncias, e ainda carente de análises que deem conta do seu tamanho e complexidade. Tendo em vista esta constatação, as páginas que seguem neste capítulo buscam reunir, ordenar e adicionar novas peças a este mosaico de informações fragmentadas, a partir da triangulação do material reunido por meio da coleta e da análise documental, assim como das entrevistas, cruzando dados obtidos por fontes primárias e secundárias, no intuito de traçar tal reconstituição panorâmica da trajetória do *rock* em Teresina.

## **6.1. Juntando os fragmentos, produzindo novas peças e montando um mosaico I: a trajetória do *rock* teresinense no século XX**

### **6.1.1. Os anos de 1960: A chegada da *Jovem Guarda* e a gênese do *rock* teresinense**

Quando descreve o panorama musical de Teresina no início da década de 1960, o pesquisador e músico Geraldo Brito (2002) sublinha o fato de que apesar do caráter provinciano, verificado nos poucos automóveis que circulavam nas avenidas que compunham aquela pequena capital do Nordeste brasileiro, já existia uma movimentação musical bastante ativa, onde a diversidade era uma característica marcante. Esta movimentação e diversidade podem ser verificadas tendo em vista o conjunto de instâncias ligadas à produção, circulação e consumo musical já existente naquela altura.

---

<sup>64</sup> Para ler o artigo na íntegra: <http://oglobo.globo.com/cultura/vazio-cultural-no-piaui-nao-13447872>  
Acesso em 30.03.2016

Esta rede era composta por rádios, concursos de calouros, espaços específicos para apresentações, artistas locais atuantes, um público espectador relevante, bem como a frequência periódica de artistas de renome nacional e mesmo internacional em palcos teresinenses.

Haviam, por exemplo, vários programas de calouros que ocorriam principalmente nas dependências das *Rádios Pioneira, Difusora e Clube*. As rádios, em geral, mantinham um auditório próprio para apresentação destes eventos, assim como uma formação fixa de músicos para estas ocasiões<sup>65</sup>. Também a presença ocasional de estrelas de renome da música nacional era viabilizada pela existência destes conjuntos, que acompanhavam os artistas na sua passagem pela capital piauiense. Alguns dos principais nomes de destaque nacional que passaram por Teresina neste período foram Ângela Maria, Carlos Galhardo, Núbia Lafayette, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Sivuca, além de astros de renome internacional como o cantor cubano de boleros Bienvenido Granda.

Além dos artistas já renomados a nível nacional ou internacional, muitos cantores oriundos de Teresina também marcaram época neste período. Revelados principalmente nos concursos de calouros<sup>66</sup>, conseguiram boa repercussão no contexto musical local daquela altura. Dentre estes artistas piauienses, alguns conseguiram mesmo alçar voos mais altos, com alguma repercussão nacional. O *Trio Yucatan*, com o repertório predominantemente montado por boleros, fez história entre 1960 e 1963. O grupo chegou a gravar seis compactos e fazer participações no programa do apresentador Alfredo Borba, da *TV Excelsior* (Brito, 2002), uma das mais importantes emissoras nacionais na altura, e pioneira na produção dos lendários festivais musicais da década de 1960 (Cf. Capítulo 2)<sup>67</sup>.

Neste contexto, os primeiros indícios da formação de um *rock* autóctone em

---

<sup>65</sup> Cujo um dos principais exemplos foi o conjunto *Q3*, da *Rádio Difusora* (Brito, 2002).

<sup>66</sup> Nomes como Totó Barbosa, João de Deus, Delmir Chaves, Clemilton Silva, Dagmar Pereira, Telva Neide, Francisco Guimarães, Damasceno, Helena Núbia, Walcir Moreira, José Eduardo Pereira e José Lopes dos Santos (Brito, 2002).

<sup>67</sup> Muitas canções piauienses entraram no repertório do trio, com destaque especial para *Você não meditou*, de Levi Moura (Brito, 2002).

Teresina datam de meados da primeira metade dos anos de 1960, com o surgimento do conjunto *Os Milionários* (1963), banda de baile da Polícia Militar do Piauí que já trazia um fator distintivo da maioria dos artistas que então mantinham atividades musicais naquele território: um instrumental eletrificado. O conjunto chegaria mesmo à façanha de gravar um *long play* (1965) no equipamento da *Orgacine*, gravadora de Fortaleza, que foi instalado nos estúdios da *Rádio Pioneira* de Teresina especialmente para o registro deste material. O grupo encerrou as atividades em 1970. Além *D'os Milionários*, o grupo *Sambrasa* também registrou um LP (1968) no mesmo estúdio (1968) (Brito, 2002).

Foi em meio a este panorama que surgiu o conjunto *Os Brasinhas*, primeiro grupo propriamente roqueiro de Teresina (Brito, 2002; Ferreira, 2006)<sup>68</sup>, que logo se tornaria bastante conhecido não somente em Teresina mas no interior do Piauí e do vizinho estado do Maranhão. Formado em 1966, os rapazes montaram um repertório baseado essencialmente nos grandes sucessos da *Jovem Guarda*, então no auge. Dois fatores foram fundamentais para o surgimento do grupo: a passagem apoteótica da estrela da *Jovem Guarda*, Wanderleia, em 1965 por Teresina; a estadia para uma temporada de *shows* do grupo paulistano *The Clevers* (mais tarde, *Os Incríveis*) na capital piauiense naquele mesmo ano (Ferreira, 2006: 34).

Assim, o impacto do concerto de uma estrela nacional que comandava o programa juvenil de maior audiência naquela altura junto com Roberto Carlos e Erasmo Carlos (Cf. Capítulo 2), bem como a avassaladora passagem dos *Clevers*, com uma série de concertos no *Teatro IV de Setembro* e nas cidades próximas a Teresina, apresentando, por assim dizer, o estilo de vida *rock and roll* para uma juventude com pouco acesso a manifestações culturais jovens contemporâneas, tiveram um grande impacto na Teresina da década de 1960. A estadia do grupo *The Clevers*, além de causos que entraram para a história do *rock* piauiense<sup>69</sup>, também proporcionou a oportunidade d'*Os Brasinhas* estruturar melhor o seu *set* de equipamentos, com a aquisição do material antigo do conjunto paulista

---

<sup>68</sup>A primeira formação era composta por Ernesto Vasconcelos (bateria), Francisco (guitarra-solo), Paulo Vasconcelos (guitarra-base), Sidney (vocal) e Getúlio (baixo) (Ferreira, 2006).

<sup>69</sup> Como o inusitado incidente em que os rapazes da capital piauiense, enciumados pela recaída das jovens garotas pelos roqueiros, promoveram uma briga com os membros da banda.

(Ferreira, 2006: 37).

*Os Brasinhas* desempenharam um papel importante no acompanhamento de artistas famosos da música jovem da altura em passagem por Teresina como Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, além de Martinho da Vila e José Roberto. Após várias formações, *Os Brasinhas* encerrariam as atividades no ano de 1972. A importância do grupo, a despeito de não ter lançado músicas autorais, deve ser avaliada pelo fato de inaugurar a movimentação em torno do *rock* em solo teresinense, contribuindo de forma fundamental para o aparecimento de novos nomes imediatamente após o seu surgimento, muitos dos quais dentro dos padrões da *Jovem Guarda*. Alguns destes nomes são *Os Metralhas*, formado por alguns ex-integrantes do grupo *Os Brasinhas*, *Os Cartolas*, *Os Lordes*, *The Dandies*, *Os Tangarás* e *Zé e seus Quatro Ases* (Ferreira, 2006).

Comparado ao contexto nacional, é necessário sublinhar a chegada tardia do *rock* em Teresina, sobretudo quando consideramos que o primeiro registro roqueiro no Brasil se deu imediatamente após a explosão nos Estados Unidos, ainda em 1955 (Alexandre, 2002: 117) (Cf. Capítulo 2). Alguns fatores estruturais devem ser levados em conta para a compreensão deste atraso.

De uma forma geral, as assimetrias entre os principais centros culturais e econômicos do Brasil, localizados nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e localidades mais distantes eram ainda mais acentuadas do que nos dias de hoje. No caso específico da produção de um gênero musical como o *rock*, a diferença fundamental entre

o eixo Rio-São Paulo e um contexto como o de Teresina residia no fato de que, no primeiro caso, havia um gigantesco aparato comercial das indústrias culturais focado num novo segmento de público (o jovem), que desencadearia, inclusive, num dos maiores movimentos de massa da cultura brasileira, a *Jovem Guarda*. Já em Teresina, a produção de *rock* girava essencialmente em torno de um reduzido segmento de entretenimento juvenil local estruturado principalmente a partir do circuito de bailes (Ferreira, 2006).

Neste sentido, é importante também sublinhar as dimensões da cidade na altura, pequena em relação aos principais centros do país e às maiores capitais do Nordeste. Em



1960, por exemplo, Teresina possuía cerca 144 mil habitantes. Na mesma altura, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro possuíam, respectivamente, 3,8 milhões e 3,3 milhões de habitantes. Mesmo Recife e Salvador, maiores cidades do Nordeste brasileiro naquela época, possuíam, respectivamente, 797 mil e 655 mil habitantes. Estes números evidenciam a diferença dimensional entre os contextos urbanos centrais, que concentravam o maior volume da produção do *rock* brasileiro, e contextos mais periféricos como o de Teresina<sup>70</sup>. Atualmente, Teresina possui mais de 800 mil habitantes, assim como está substancialmente mais próxima em termos populacionais dos principais centros do Nordeste nos dias de hoje do que nos anos de 1960, respectivamente, Salvador e Fortaleza, que possuem populações aproximadas de 2.900.000 e 2.600.000.

Outro fator importante que vale a pena ser sublinhado neste sentido é a velocidade com que a informação circulava no período. O contexto analógico, pré-Internet, não permitia a disseminação veloz de informações com a qual se está habituado atualmente. Estas complexidades eram maximizadas num país de dimensões continentais e de precária infraestrutura como o Brasil daquela altura. Um exemplo bastante ilustrativo é o atraso com que os principais produtos da indústria cultural chegavam na cidade objeto deste estudo. Em entrevista a Ferreira (2006), o jornalista cultural Marco Vilarinho observa que os principais jornais do país chegavam à capital piauiense com cerca de dois dias de atraso. A principal revista cultural da época — *O Cruzeiro* — levava até duas semanas para chegar às bancas da capital piauiense. Tendo em vista estes dois exemplos da circulação de produtos culturais, é fácil deduzir que com os demais formatos da indústria cultural — o LP, por exemplo — não era muito diferente. Assim, existia uma dificuldade substancialmente maior para tomar contato com as principais tendências disseminadas pelos veículos da grande indústria cultural.

A aquisição de instrumentos musicais era outro fator bastante dificultoso. Além da falta de lojas especializadas na cidade naquela altura, havia um fator ainda mais estrutural

---

<sup>70</sup> Com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>. Acesso em 25.03.2016

de nível nacional, e que consistia numa lei protecionista<sup>71</sup> que taxava de forma abusiva os produtos importados cuja fabricação já existisse no Brasil, não levando em conta o fato de que, em muitos casos, a qualidade dos similares nacionais poderia ser bastante inferior em relação aos produtos importados. Os instrumentos musicais eram um caso particularmente notório neste sentido<sup>72</sup>, problemática que adquiria complexidades ainda mais acentuadas em um contexto como o de Teresina. Não existia também, naquela altura, a facilidade da obtenção de cifras e partituras das músicas a serem executadas, que viriam a ser verificadas posteriormente sobretudo nos famosos *Cancioneiros*, publicações com os principais sucessos cifrados e, mais tarde, em sites especializados na Internet. Junto a isso, a incipiência no que diz respeito ao ensino formal de música em Teresina, acabava por acentuar ainda mais as dificuldades de execução. Assim, cada músico tirava a sua parte individualmente, a partir da audição atenta do LP, para somente depois executarem conjuntamente as canções (Ferreira, 2006)<sup>73</sup>.

Portanto, ainda que os anos de 1960 tenham sido importantes por conta do início das movimentações em torno do *rock* em Teresina, verificada no surgimento dos primeiros grupos a executar o gênero, ainda demoraria algum tempo para que o segmento roqueiro da cidade alcançasse algum nível de autonomia e especialização. Isso pode ser verificado no fato de que ainda estava longe de tal grupo artístico possuir um corpo de obras relevante oriundo das suas atividades, condição fundamental dos segmentos artístico-culturais relativamente específicos e autônomos (Bourdieu, 1996; 2003). Este caráter incipiente perduraria ainda por alguns anos.

---

<sup>71</sup> Medida protecionista que ficou conhecida como Lei do Produto Similar Nacional (1957). Para mais detalhes, ver [http://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/LEIS/L3244.htm](http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/LEIS/L3244.htm). Acesso em 02.11.2016

<sup>72</sup> Como recorda o baterista da *Banda da Cidade Verde*, Durvalino Filho, em entrevista a Ferreira (2006), era quase impossível comprar uma bateria Tama ou uma guitarra Fender Stratocaster naquela altura.

<sup>73</sup> Neste processo, *Os Brasinhas* chegaram a montar um repertório composto por cerca de 80 músicas e quatro horas de duração (Ferreira, 2006).

### **6.1.2. Os anos de 1970: a movimentação em torno dos festivais de música e o surgimento de uma produção roqueira autoral**

Se os anos de 1960 marcaram o início e a explosão das bandas de *rock* em Teresina, ainda não havia uma produção propriamente autoral. Os grupos há pouco listados focaram principalmente na execução dos principais sucessos da *Jovem Guarda*. Este panorama começaria a mudar com o surgimento da *Banda da Cidade Verde*, também chamada *Green City Band*, já em meados dos anos de 1970. Formada por Edvaldo Nascimento, Durvalino Couto e Edino Neiva, diferentemente do segmento representado pelos Brasinhas e seus contemporâneos, que bebiam sobretudo do *rock iê-iê-iê*, aquele grupo pautou-se pelas vertentes mais pesadas e psicodélicas de bandas como *Led Zeppelin* e *Pink Floyd*. Ainda que as canções da *Banda da Cidade Verde* não tivessem sido registradas na altura em que mantinha atividades regulares, foi deste núcleo que surgiriam dois destacados compositores do cenário musical de Teresina: Durvalino Couto e Edvaldo Nascimento (Ferreira, 2006).

Foi a partir do material produzido por esta dupla que foi montado em 1974 o *show Cerol na Linha*, de Edvaldo Nascimento, primeiro concerto de *rock* com repertório autoral de Teresina (Ferreira, 2006). Primeiramente realizado no *Teatro IV de Setembro*, o *show* também ocorreu no bar *Nós e Elis*, e apresentou para o público algumas músicas que se tornariam bastante conhecidas como *Minas e Minas*, *Mistério do Planeta*, *Cerol na Linha* e *Ulisses*. Assim como o famoso guitarrista Renato Piau<sup>74</sup>, tanto Durvalino quanto Edvaldo tentaram carreiras artísticas fora de Teresina. Diferentemente do primeiro, contudo, os dois companheiros da *Green City Band* retornaram e desenvolveram carreiras em Teresina (Ferreira, 2006).

Algumas questões bastante marcantes do cenário musical brasileiro nos anos de 1960 e 1970 também tiveram suas variantes no contexto teresinense, ainda que estas tenham ocorrido com um relativo atraso, sobretudo por conta dos fatores já elencados no

---

<sup>74</sup> Um dos principais instrumentistas da música popular brasileira desde meados da década de 1970, trabalhou com notáveis artistas como Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Luiz Gonzaga, Fagner, Zé Ramalho, entre vários outros. Para mais detalhes ver <http://dicionariompb.com.br/renato-piau>. Acesso em 02.11.2016.

tópico anterior. O formato canção de protesto, característica marcante dos festivais televisivos brasileiros, também esteve presente no contexto teresinense, como atesta Silva (2010; 2013) a partir da análise de várias letras de músicas que compuseram o *Festival do Parque Piauí* (FESPAPI) e o *Festival de Música da Fundação Universidade Federal do Piauí* (FEMPI) entre o período de 1975 a 1984. Em linhas gerais, as canções, assim como na variante nacional, versavam sobre o contexto brasileiro marcado pelo regime militar, com abordagens variadas sobre política, comportamento e repressão. A produção roqueira já marcava presença relevante neste tipo de evento<sup>75</sup>.

Assim como no contexto nacional, a realização, a partir da primeira metade da década de 1970, de um conjunto de festivais, de caráter competitivo ou não, foi fundamental para o desenvolvimento da produção autoral em Teresina. O primeiro Como pode ser verificado na letra da canção *Represália*, apresentada no *Festival do Parque Piauí* (FESPAPI) no ano de 1977, e cedida gentilmente para esta investigação pelo autor, que também é professor do curso de comunicação social da Universidade Federal do Piauí, Achylles Costa: “Minha já tão racionada força criativa/ já não mais impulsiona e desativa/ minha vontade de estar vivendo/ minha vontade de ajustar meu nada/ já não se pode pensar além de hoje - um mês!/ Além de tudo que eu sei/ E eu que estou deste lado angustiante/ submisso e submerso/ obscuro, desta lei/ que rege minha parte social/ com atos agressivos à moral/ a moral da história/ que se diz um livro aberto/ e que, no fundo, é rumo incerto/ tente ver um palmo além do seu nariz/ um gesto humano é cortado na raiz/ e ninguém diz se é errado ou se é certo/ submisso e submerso tudo é/ calaram o meu grito de esperança/ e até minha lembrança já se foi/ e assim, não vou mais contar a minha historia/ me fuge da memória, por acomodação/ E vem meu riso, assim, com a contradição/ e até esqueço essa decepção/ tiraram o escudo do meu braço/, mesmo assim ainda traço minha lei”.

festival que teria sido realizado nestes moldes ocorreu em 1972 na churrascaria *Beira Rio*, sob direção da cronista social Elvira Raulino. O primeiro evento com duração relativamente longínqua foi o *Festival Universitário da Fundação Universidade Federal*

---

75

do Piauí (FEMPI), a partir de 1973, e realizado inicialmente pelo *Departamento de Artes* daquela instituição e, posteriormente, pelo *Diretório Central dos Estudantes* (DCE). O *Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí* (FMPBEPI), organizado no âmbito de uma parceria entre a *TV Rádio Clube*, a *Prefeitura de Teresina* e o *Governo do Estado do Piauí* em 1980 foi outro evento de destaque neste período. Já o *Festival Universitário do Parque Piauí* (FESPAPI), com edições entre os anos de 1975 e 1984, foi fundamental na formação de um núcleo produtor e consumidor da música local, na medida em que se tratava de uma iniciativa que envolvia vários setores da sociedade civil, desde a associação de moradores do bairro até membros da Igreja Católica, principalmente a partir do trabalho eclesial de base<sup>76</sup>. Havia em muitos destes festivais espaço relevante para o *rock* na programação (Medeiros, 2013).

A movimentação em torno dos festivais comunitários de bairros, organizados seja pelo poder público, seja por entidades não-governamentais, com presença ativa nos territórios onde aconteciam estes eventos, foi uma marca importante na década de 1980<sup>77</sup>. Além destes, geralmente de caráter competitivo, e cuja programação era composta na sua maioria por novos compositores, existiam também eventos que já continham uma programação que dedicava considerável espaço para o *rock*, assim como aqueles já exclusivamente roqueiros. Um dos exemplos mais conhecidos neste último tipo de caso foi o festival *Setembro Rock*, de caráter não-competitivo, que possibilitou um dos primeiros intercâmbios mais incisivos entre os artistas que surgiam em Teresina com notáveis nomes do *underground* nacional da altura. Além dos festivais de música, esse tipo de produção tinha espaço também em alguns eventos consagrados do calendário cultural da cidade na altura como o *Salão de Humor* e a *Feira de Artes da Praça Saraiva* (Carmo, 2010; Medeiros, 2013).

---

<sup>76</sup> Outros eventos protagonistas neste sentido foram o *I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí*, realizado em 1984, e o *Festival Nordestino de Música Popular* (FENEMP-PI), realizado em 1988. Além do *I Festival de Sanfoneiros do Piauí* e do *Festival de Música Instrumental do Piauí* (FEMIP) (data não especificada) (Medeiros, 2013).

<sup>77</sup> Além do já citado *Festival do Parque Piauí* (FESPAPI), contribuíram também para levar a produção musical teresinense literalmente às ruas da cidade o *Festival de Música do Bairro Buenos Aires* (FEMBA), *Festival de Música Popular do Bairro Bela Vista* (FMPBEVI), *Festival Musical do Bairro Vermelha* e o *Festival de Música do Bairro Lourival Parente* (Medeiros, 2013).

Na realização do *Festival Universitário* na UFPI em 1973, que contou com um repertório composto por múltiplas expressões artísticas, já estava evidente a existência de dois grupos relativamente sedimentados: um mais voltado para o arcabouço ideológico e estético da MPB formatada nos anos de 1960, e outro mais voltado para os cânones do *rock* internacional na altura<sup>78</sup> (Cf. Capítulo 2). Ambos os grupos já continham artistas que construiriam carreiras reconhecidas no universo cultural da cidade. O primeiro contava com nomes como Geraldo Brito e Cruz Neto, ao passo que o segundo contava com Edvaldo Nascimento, como já referido, um dos principais *rockers* do Piauí. Assim como no contexto nacional, a discussão tradição *versus* colonialismo cultural também foi verificada nestes festivais (Ferreira, 2006), ainda que os acirramentos e polarizações não tivessem tomado as mesmas proporções do contexto nacional mais amplo. Uma iniciativa que pode ser interpretada como uma tentativa de entendimento e trocas neste sentido, que em última análise proporcionou um maior diálogo entre as duas vertentes, foi o surgimento do espetáculo *Nostriteresina*, *show* coletivo com as melhores canções da edição de 1974 do *Festival da UFPI* que congregava artistas com diferentes filiações estéticas. O espetáculo chegou a circular fora de Teresina, e no retorno à capital piauiense se transformou em *Show Piau*, um espaço destinado aos artistas que queriam mostrar material próprio, e onde coexistiam variadas manifestações musicais. (Ferreira, 2006; Medeiros, 2013).

Portanto, a despeito do início das atividades propriamente autorais do *rock* em Teresina terem sido iniciadas na década de 1970, esta movimentação era ainda modesta se comparada ao panorama nacional, e mesmo às décadas sucessivas do próprio segmento em análise. As dimensões relativamente pequenas da cidade, assim como a persistência das dificuldades estruturais explicitadas no tópico sobre a década de 1960, explicam em grande parte este caráter (ainda) incipiente da produção roqueira na cidade. Portanto, mais do que se falar em uma produção autoral, é mais condizente falar em uma atitude autoral, cujo canal principal de fomento e difusão eram os festivais de música. A falta de registros

---

<sup>78</sup> Como no já citado caso da *Banda da Cidade Verde*, vertentes mais pesadas como o *heavy metal* e mais psicodélicas.

fonográficos ainda é uma característica marcante da década. Seria apenas nos anos de 1980 que essa grande lacuna começaria a ser parcialmente preenchida.

### **6.1.3. Os anos de 1980: diversidade musical e os primeiros registros fonográficos**

A despeito de ainda se configurar como uma pequena capital do Nordeste na passagem para a década de 1980 — contava com 388.922 habitantes em 1980<sup>79</sup> -, Teresina estava relativamente bem inserida no circuito nacional de concertos de artistas renomados, com uma boa participação também no mercado consumidor de discos, além de possuir uma produção musical própria cada vez mais diversificada (Medeiros, 2013), não obstante as complexidades oriundas das suas condições sociais, geográficas e econômicas, fatores que se faziam sentir sobretudo na impossibilidade de um mercado composto de uma produção autoral, de fato, sólida. Apesar destas dificuldades estruturais, a existência de grandes espaços permanentes para a fruição de música que viriam a ficar cravados no imaginário coletivo teresinense já era uma realidade naquela altura. Os dois principais espaços neste sentido foram o *Ginásio Governador Dirceu Arcoverde* (o *Verdão*) e o *Teatro IV de Setembro*. Estes locais exerceram um papel importantíssimo no desenvolvimento e consolidação do cenário musical teresinense, seja pelo fato de receberem artistas de renome nacional, seja por sediarem concertos e festivais com artistas locais (Medeiros, 2013).

No decorrer da década de 1980, nas dependências do Verdão, ocorreram concertos de nomes de forte apelo popular da música brasileira<sup>80</sup>. Neste rol de notáveis, vale destacar a quantidade de artistas vinculados ao *Brock* (Cf. Capítulo 2) assim como de artistas independentes que conseguiram alguma projeção naquela altura<sup>81</sup> (Cf. Capítulo 3). O *Verdão* também operou como importante espaço para a disseminação da música

---

<sup>79</sup> Com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00> Acesso em 25.03.2016.

<sup>80</sup> Nomes como Alceu Valença, Rita Lee, *Paralamas do Sucesso*, *Barão Vermelho*, Luís Melodia, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gal Costa, Fagner, Gilberto Gil, Geraldo Azevedo, Ritchie, *Blitz*, *Roupa Nova*, *Ultraje a Rigor*, Kid Abelha, Marina Lima, Lulu Santos, *RPM*, Jorge Ben, Alcione (Medeiros, 2013).

<sup>81</sup> Como o grupo *Premeditando o Breque*, vinculado à *Vanguarda Paulista* (Medeiros, 2013).

local, com a realização de importantes festivais, os já citados *FMPBEPI* e *I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí*, bem como concertos solo de artistas locais, como o da intérprete e compositora Ana Miranda (Medeiros, 2013).

O *Teatro IV de Setembro* serviu como sede para os concertos de artistas de renome nacional com um público mais segmentado<sup>82</sup>. Muitos destes concertos foram realizados a partir do *Projeto Pixinguinha*, iniciativa do Governo Federal que desde 1977 tem como intuito principal a democratização do acesso à música nacional a partir da circulação de artistas representativos da música brasileira pelo país com o oferecimento de ingressos a preços populares<sup>83</sup>. Foi também naquele espaço onde importantes concertos de artistas locais foram realizados. Alguns dos principais foram os de Geraldo Brito, Cruz Neto, Maria da Inglaterra, Laurenice França, *Grupo Varanda*, Rubeni Miranda, Rosinha Amorim, Lena Rios, Lázaro do Piauí, André Luiz e Julio Medeiros, Edvaldo Nascimento, *Vênus*, *Grito Absurdo*, sendo os três últimos artistas pertencentes à já representativa vertente roqueira da cidade. Alguns outros espaços que se constituíram como importantes locais de fruição musical na década de 1980 foram o auditório *Herbert Parente Fortes*, os bares *Nós & Elis* e *Tarot*, a *Central de Artesanato*, além de eventos que traziam programações musicais vastas como o *Salão de Humor*, com a programação musical geralmente ocorrendo na *Central de Artesanato*, e a *Feira de Artes da Praça Saraiva* (Medeiros, 2013).

Portanto, a capital piauiense já evidenciava de forma concreta na década de 1980 a sua propensão para a diversidade musical, vide o número representativo de produções autorais, tendo o *rock* já um local de destaque nesta produção<sup>84</sup>. Diferentemente de outros contextos mais centrais, o incremento da produção musical teresinense, de forma paradoxal, parece ter sido estimulado justamente por sua condição periférica, o que, no

---

<sup>82</sup> Como Jards Macalé, Luiz Melodia, Paulinho da Viola, João Bosco, Ivan Lins, Sivuca, Moreira Silva, Wagner Tiso, Zizi Possi, Arrigo Barnabé.

<sup>83</sup> Com informações do site oficial do evento. Acesso em 14.03.2016 <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha>

<sup>84</sup> Para um aprofundamento sobre a quantidade relevante de artistas locais com produção própria que mantinham atividades em Teresina na década de 1980, ver Medeiros (2013).



âmbito artístico, vinha acompanhado do já citado forte discurso sobre o suposto marasmo cultural reinante e da necessidade de reverter, ao menos parcialmente, tal condição.

(...) a recorrente associação da cidade por parte dos que a pensavam e faziam sua movimentação musical a um marasmo cultural (...) ironicamente reinventou e deu vida aos espaços da música popular teresinense através de artistas e músicos que buscando justamente responder a um suposto estado de inércia, de um “eterno vir a ser” cultural que não se concretizava na cidade, se expressaram através de produções artísticas musicais as mais variadas, experimentando e produzindo a cidade por meio de regionalismos musicais urbanos, reapropriações tropicalistas, contestações poéticas juvenis e de ruidosas distorções de guitarras que ajudaram a moldar a feição da música popular da cidade de Teresina (Medeiros, 2013: 91).

Como argumenta Medeiros (2013), uma importante faceta desta diversidade na década de 1980 é a verificação de um regionalismo musical urbano principalmente nos trabalhos dos já citados *Grupos Candeia* e *Varanda*. A díade composta pela dimensão regional e pela dimensão urbana significava essencialmente a presença marcante da esfera local nos trabalhos artísticos destes grupos, verificada na forte adoção de elementos da cultura popular nordestina nas temáticas das letras e nas sonoridades. Ao mesmo tempo, estes artistas também utilizavam procedimentos bastante difundidos no âmbito da cultura massiva, verificados principalmente na adoção de um instrumental eletrificado, no registro a partir de formatos consolidados dentro da indústria fonográfica (o LP) e na divulgação via meios de comunicação como a TV, Rádio e jornais impressos<sup>85</sup>. De fato, e como discutido em tópico sobre os subgrupos que compõem o *rock* independente de Teresina, mais do que um procedimento ocasional, as hibridações culturais (Canclini, 2003) configurariam uma característica marcante da produção roqueira da cidade que se sedimentaria nos anos seguintes.

É na década de 1980 que começa a se estruturar uma produção fonográfica em torno da atuação de música autoral da cidade. Como já mencionado no tópico anterior, os festivais de música tiveram um papel importantíssimo neste sentido, já que vários destes registros estavam diretamente associados àqueles eventos. Foi no âmbito do *FMPBEPI*,

---

<sup>85</sup> Um exemplo categórico deste tipo de procedimento nos anos de 1980 pode ser verificado no álbum *Suíte de Terreiro* (1986), do grupo Candeia.

por exemplo, que foi lançado o primeiro registro fonográfico coletivo de artistas piauienses, um LP homônimo (1980), que, apesar das deficiências técnicas, legou um importante apanhado de parte da produção musical daquele período. A sétima edição do *FESPAPI* também veio acompanhada de um compacto duplo homônimo (1982) com os artistas que se destacaram naquela edição. *O I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí* (1984) originou o LP *Geleia Gerou* (1985), uma produção já mais bem acabada gravada no Rio de Janeiro e com arranjos de Antônio Adolfo, personagem importante e pioneiro da música independente brasileira (Cf. Capítulo 3) (Medeiros, 2013).

Além do material vinculado aos festivais, outros fonogramas que marcaram este período são o compacto *Vai-e-Vem das Estrelas* (1982), de Janete Dias, uma das precursoras do *rock* piauiense. O LP *Suíte de Terreiro* (1986), do *Grupo Candeia*, também é um registro importante, na medida em que legou uma das músicas mais conhecidas escritas em solo piauiense, *Teresina*, de autoria do maestro Aurélio Melo e do compositor Zé Rodrigues. O grupo teve uma boa visibilidade no cenário musical da altura, fato verificado na produção de alguns *hits* locais, com destaque especial para a referida música. No âmbito do projeto cultural do governo do Piauí chamado *Torquato Neto* foi lançada a coletânea *Cantares* (1988), sob direção artística do multifuncional Durvalino Couto e direção musical de Luizão Paiva, que contava com nomes na altura já bastante conhecidos do cenário local como Janete Dias, Ana Miranda, Edvaldo Nascimento, Naeno, entre outros (Medeiros, 2013).

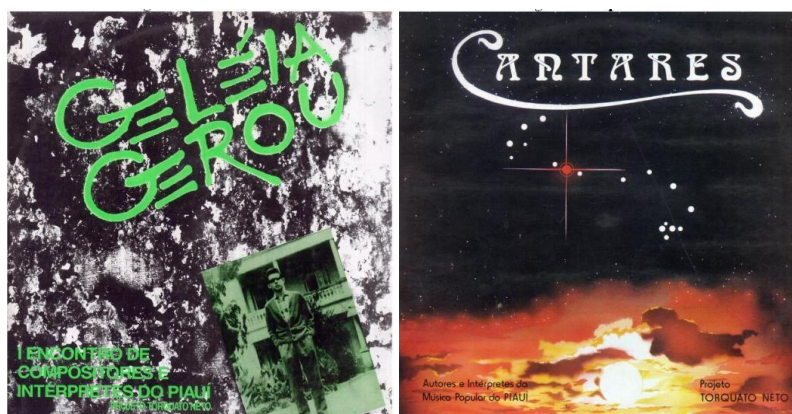


Ilustração 1 – As coletâneas *Geléia Gerou* (1985) e *Cantares* (1987).

Fonte: acervo da tese.

Além dos já citados representantes da vertente emepébística de Teresina — Geraldo Brito, Laurenice França, Ana Miranda, entre outros –, havia também uma produção roqueira autoral relevante estruturada principalmente em torno de dois grandes segmentos: ao que ficou convencionalmente conhecido como *rock* nacional, e que na década de 1980 era bastante associado ao *Brock* (Cf. Capítulo 2), além daqueles artistas cujas sonoridades e estilos de vida giravam em torno da música pesada, com destaque especial para o *heavy metal* (Medeiros, 2013).

Como exemplo da primeira vertente, é possível destacar os trabalhos de grupos como o *Fator RH*, cujas algumas letras de canções foram veiculadas em jornais de Teresina no final dos anos de 1980. Ainda dentro da vertente do *rock* nacional, havia o grupo *SNI* (*Sem Nada a Informar*), que chegou a gravar uma *demo-tape* com oito músicas chamada *Juventude Consumista* (1989) (Medeiros, 2013). Da vertente *heavy metal*, os três principais nomes da década de 1980 foram os das bandas *Vênus*, *Avalon* e *Megahertz*, todas contando com registros fonográficos que tiveram boa repercussão no cenário metálico brasileiro daquela altura. A banda *Vênus*, por exemplo, foi uma das precursoras do *heavy metal* cantado em língua portuguesa no Brasil. Antes da gravação de um LP homônimo em 1986, o grupo havia registrado uma fita *demo*, no ano anterior, chegando a fazer apresentações em São Paulo e tendo o álbum ganho na altura *releases* positivos de uma das mais conceituadas publicações sobre *heavy metal* do Brasil, a *Rock Brigade*.

A importância e pioneirismo do *Vênus* podem ser verificados também quando analisadas brevemente as trajetórias de alguns de seus membros após o encerramento das atividades do grupo. Thyrso Marechal e Ico Almendra, por exemplo, comporiam a primeira formação do *Avalon*, outro nome seminal do cenário metálico de Teresina. Thyrso Marechal fez parte também do *Scud*, e já no século XXI, integrou o grupo *Os Radiofônicos*, ambos bastante conhecidos do público da música autoral de Teresina. Ico Almendra, após fixar residência em Austin, nos Estados Unidos, participou de diversas formações musicais fora do âmbito do *heavy metal* e lançou trabalhos em carreira-solo sob o pseudônimo Frank Krischman. O exemplo de desterritorialização verificado no caso de Ico não é único, e é discutido em diversos momentos posteriores deste texto a partir de vários semelhantes. Erisvaldo Borges, que integrou seja o *Vênus*, seja o *Avalon*, se especializaria no violão clássico e se tornaria um dos mais prestigiados músicos piauienses.

A partir da movimentação em torno da circulação de *fanzines* e *fitas-demo*, cujo ponto de concentração em Teresina era a Praça Pedro II, os membros deste grupo tomaram contato com o efervescente cenário *underground* brasileiro da música pesada dos anos de 1980. Esta interação proporcionou a vinda de diversos grupos de destaque na altura para a capital piauiense, sobretudo para compor a programação do já referido festival *Setembro Rock*. O intercâmbio promovido pelo contato com músicos de fora e o aumento do interesse do público a partir da passagem destes artistas por Teresina teve grande importância no incremento do cenário roqueiro da cidade (Medeiros, 2013).

Foi dentro deste contexto que os grupos *Avalon* e *Megahertz* conseguiram um dos feitos mais notáveis da história do *rock* no Piauí: a gravação de um *split* <sup>86</sup> pelo reconhecido selo *Cogumelo Records*, da cidade de Belo Horizonte, que revelou ninguém menos do que o grupo *Sepultura*, um dos nomes mais prestigiados da música brasileira internacionalmente. O LP *Stop the Fire/Technodeath* foi gravado em Belo Horizonte e lançado em 1989, contando com dez músicas, cinco de cada grupo

---

<sup>86</sup> Registro fonográfico dividido geralmente por dois artistas.

(Medeiros, 2013: 111- 115)<sup>87</sup>.



Ilustração 2 – Split Stop the Fire e Tecnodeath (1989), dos grupos Avalon e Megahertz.

Fonte: Acervo da tese.

Portanto, já existia na passagem das décadas de 1980 para 1990 uma produção expressiva de *rock* dentro da música autoral em Teresina com uma preponderância da música pesada, a partir dos segmentos do *heavy metal* e do *punk*. Este período é marcante também pelo início das atividades de produção fonográfica. Esta era ainda pouco relevante do ponto de vista quantitativo, não representativa, portanto, da diversidade artística já verificada. De fato, lançar um álbum ou uma *demo* era ainda algo extraordinário na carreira dos artistas que ali desenvolviam as suas atividades.

#### 6.1.4. Os Anos de 1990: hibridações culturais e o surgimento dos primeiros cânones

Se a produção roqueira de Teresina na passagem para a década de 1990 já constituía um segmento importante da música autoral produzida naquele território, vide o grande

---

<sup>87</sup> Alguns outros nomes que compuseram o cenário roqueiro de Teresina nos anos de 1980 e início dos anos de 1990 a partir da sondagem nos blogues que abordam o período (Cf. particularmente *Demo Tapes Brasil* e *Metal PI*, e lista de referências no final da tese) foram: *Asseclas*, *As Valkírias*, *Carniça*, *Casus Belli*, *Cidade Ur*, *Citoplasma e suas Mitocôndrias Malucas*, *Contrabanda*, *Cura Moderna*, *Decaptor*, *Demolidor*, *Electric Lady*, *Equinócio*, *Espinha de Peixe*, *Fahrenheit*, *Fimose*, *Grito Absurdo*, *Káfila*, *M-16*, *Monasterium*, *Overtrash*, *Pleroma*, *Prós e Contrás*, *Putrefy*, *Ravena*, *Sangue del Diablo*, *Scud*, *Sem Identidade*, *Verme-noise*, *Wagark*, *Zorates*.

número de artistas a pouco listados, questões de cunho estrutural ainda impossibilitavam a gravação em estúdio de boa parte destes artistas. De fato, a falta de registro fonográfico de boa parte do material que então florescia até pelo menos meados dos anos 2000 foi uma constante, fato este sublinhado por vários agentes entrevistados no âmbito desta investigação. Além das dificuldades com os registros em si, em muitas ocasiões estes não ficavam à altura das execuções ao vivo, não sendo representativos, em muitos casos, do real potencial e da qualidade das propostas artísticas ali verificadas. Além disso, haviam também dificuldades muito maiores para promover o material uma vez conseguido o registro, na medida em que o alcance da Internet ainda era muito restrita, e os artistas tinham que se voltar sobretudo para os veículos de comunicação tradicionais como as rádios, canais de televisão e jornais impressos, que, ainda que não fossem demasiado fechados para este tipo de produção, vide o grande volume de material documentado nesta investigação sobre o segmento musical em análise no âmbito destas instâncias, não configuravam um espaço proporcional ao volume de material que já era produzido na altura. Apesar de tais condições adversas, alguns registros deste período ocupam lugar destacado e constituem referência fundamental para as produções seguintes<sup>88</sup>.

O lançamento de uma compilação chamada *Independência ou Rock* (data não especificada), lançada no início da segunda metade dos anos de 1990, e que reunia alguns dos principais artistas com produção autoral na altura, foi um passo importante neste sentido. As *demo tapes* em cassete, cujo papel na sedimentação do *rock* brasileiro da década de 1990 foi fundamental (Cf. Capítulo 2), também foram muito importantes no contexto teresinense daquela altura. Alguns exemplos de grupos que utilizaram o formato *demo-tape* neste período foram o *power trio* de *hardcore* *Káfila* e o grupo

---

<sup>88</sup> Apesar da falta de pesquisas e informações mais sistematizadas no que diz respeito aos anos de 1990, há indicativos suficientes para afirmar uma diversidade de manifestações roqueiras autorais na cidade. O festival *Independência Rock* (data não especificada), por exemplo, trazia bandas que passeavam por diversas vertentes roqueiras, desde o *trash metal* do Megahertz, do rock mais *pop* de Edvaldo Nascimento, assim como a anarquia irreverente dos Citoplasmas e suas Mitocôndrias Malucas. Para mais detalhes sobre a diversidade no rock autoral nesta altura, ver documentário disponível no seguinte link: <https://vimeo.com/163996477>. Acesso em 23.10.2016

*Anarcóticos*<sup>89</sup>. O *Scud*, um dos nomes mais importantes do *metal* piauiense, antes de lançar um compacto em vinil chamado *Shout* (1993), registrou uma *demo-tape* chamada *Lampião* (1991). Além da repercussão em termos musicais, houveram também interessantes causos suscitados por este material. Um aspecto cômico que fez parte da dinâmica da circulação de produtos musicais no âmbito do *heavy metal* naquela época, sublinhada pelo vocalista do *Scud*, Marcelo Alelaf, em entrevista<sup>90</sup>, era a articulação tendenciosa e obtusa feita por alguns segmentos conservadores entre *heavy metal* e forças demoníacas. Não se sabe se devido a um misto de ignorância e má vontade ou, pelo contrário, de ironia, alguns indivíduos se apropriaram da palavra “*demo*”, que coincide, no contexto brasileiro, com uma das muitas alcunhas utilizadas para designar Lúcifer, e cunharam o termo “fitas do demônio”. Mais do que o ostracismo, o efeito principal de tal ato foi uma publicidade que aumentou ainda mais a curiosidade por parte do público pelo grupo e por aquele tipo de material.

Em termos musicais, é importante destacar a insólita mistura entre forró e *trash metal* da faixa título da *demoLampião* (1991) numa época em que esse tipo de *mix* ainda não era tão difundido no âmbito *mainstream* metálico mundial, mas uma tendência que já vinha sendo ensaiada em bandas brasileiras de renome como *Angra* e *Sepultura*. Kiko Loureiro, ex-guitarrista da banda brasileira de *heavy metal* melódico *Angra*, e que na altura de redação desta tese compunha o reconhecido *Megadeath*, vai ao encontro deste argumento quando em entrevista <sup>91</sup>sublinhava a estranheza causada nos produtores estrangeiros quando ele e seus parceiros de grupo chegaram com uma proposta de *mix* entre o peso metálico e um baião na faixa *Never Understand*, do álbum *Angels Cry* (1993). Fato é que sobretudo após o lançamento do disco *Roots* (1996), do *Sepultura*, este tipo de

---

<sup>89</sup> Numa *demo* homônima, também conhecida por *Yellow Tape* (1995), e outra chamada *Mais Perto do que Longe... Mas Ainda Falta um Bocado* (1997). Também no meio *hardcore*, há a *demo* *Votar Nunca Mais* (1999). Com informações dos blogues *Demo-Tapes Brasil* (<http://demo-tapes-brasil.blogspot.pt/>) e *Batumaré contra a maré* (<http://batumare.blogspot.pt/2007/12/anarcoticos-votar-nunca-mais-99.html>) Acesso em 21.03.2016

<sup>90</sup> Concedida ao programa PHB News: <https://www.youtube.com/watch?v=ahN9r9jukc>. Acesso em 21.03.2016.

<sup>91</sup> Entrevista concedida no site *Cifraclub*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ODRoeFVS5C8> Acesso em 19.10.2016

procedimento calcado na mescla entre o *heavy metal* e elementos típicos de gêneros brasileiros se tornou uma característica bastante estudada no âmbito acadêmico (Canevacci, 1996) e reconhecida em importantes instâncias de legitimação internacional (Dimery 2013) como uma faceta distintiva da música pesada produzida no país.

Interessante destacar que este procedimento já era pensado e executado de forma bastante instintiva e natural em Teresina, e certamente em muitas outras localidades do país, mesmo quando ainda não tinha ganho visibilidade nacional com a explosão do movimento *Mangue Beat* (Cf. Capítulo 2). A respeito deste último fenômeno, é sempre importante argumentar que a explosão de certa tendência cultural, com o seu respectivo reconhecimento por parte de uma crítica especializada, verificado na produção de obras que posteriormente são alçadas à posição de bastiões culturais e na criação de cânones, é um processo bem mais complexo do que uma análise superficial destas dinâmicas faz crer. Neste sentido, a repercussão artística e a posição de destaque ocupada *pelo Mangue Beat* nos anais da música brasileira tem a ver também muito com a capacidade e possibilidade daqueles agentes específicos, e não outros, alcançarem certas instâncias de legitimação, principalmente as grandes gravadoras e a grande imprensa. Assim, não se deve perder de vista que a formatação de tal movimento musical é muito mais o fruto da síntese conceitual, por parte dos seus protagonistas, de certas dinâmicas que já se conformavam enquanto uma lógica mais ou menos desenvolvida em muitos outros locais, e não apenas no estado de Pernambuco. Isto é particularmente visível, no caso aqui estudado, não apenas no âmbito específico do *heavy metal*, mas de muitas outras manifestações roqueiras que ali desenvolviam suas atividades de forma mais ou menos anônima.

No âmbito do *heavy metal* da década de 1990 na capital do Piauí, vale sublinhar ainda o número crescente de grupos que surgiam, e cujas tendências principais eram o *black metal*<sup>92</sup> e o *doom metal* (Carmo, 2010). Desta última tendência, inclusive, sairia um grupo que escreveria uma página importantíssima na história roqueira de Teresina.

---

<sup>92</sup> *Pecatorium*, *ArkarnusAd Noctum e Funerality*, no caso do *Black Metal*, e *Morbydia*, *Into Morphin* e *Monasterium*, no caso do *Doom Metal* (Carmo, 2010).



Surgido em meados de 1994, o *Monasterium* deixou registrado um corpo interessante de fonogramas, assim como muitos vídeos de suas performances ao vivo. Antes do lançamento do seu único álbum — *Innocent Rise* (1999), o grupo registraria duas *demos*, *Flowing Alive* (1996) e *Inviolable* (1998), além da participação na coletânea *The Winds of a New Millenium* (1997), do selo de Minas Gerais *Demise Records*<sup>93</sup>. A importância do legado da banda, considerada ainda hoje por vários agentes entrevistados como uma das principais referências do *rock* produzido em solo piauiense, extravasa as fronteiras do segmento *heavy metal*, e é atestada nos vários trabalhos de fôlego que surgiriam no século XXI dentro de vários estilos a partir de empreitadas dos seus ex-integrantes. *Anno Zero*, *Lado 2 Estéreo*, *Skate Aranha* e *Bode Preto* são alguns destes trabalhos.

De fato, se era surpreendente imaginar naquela altura no Brasil uma conexão tão direta com o que de mais contemporâneo era produzido no segmento *doom metal*, mais difícil ainda era conceber tal empreitada numa cidade como Teresina, em tantos aspectos, periférica até mesmo no contexto do Nordeste brasileiro. Contra estes prognósticos mais superficiais, no entanto, surgiriam nos anos de 1990 vários grupos situados na diáde mais pesada do *heavy metal* e do *punk* que conseguiriam alguma repercussão também no contexto nacional mais amplo. Além do já relatado caso do *Scud* e as suas “fitas do demônio”, que conseguiram boa repercussão no cenário metálico nacional, houve também o caso do grupo de *hardcore* *Obtus*, cuja trajetória é detalhada no Capítulo 7.

---

<sup>93</sup> Com informações do blogue *MetalPi*, disponível em <https://metalpi.wordpress.com/2007/04/15/monasterium/>. Acesso em 21.03.2016



*Ilustração 3 – Demo-tape Lampião (1991) e compacto Shout (1993), de um dos principais nomes do metal piauiense, o grupo Scud.*

*Fonte: Banco de dados da tese (Cf. Anexo 28).*

Ainda que não necessariamente vinculados apenas ao *rock*, um grupo de compositores também teve uma participação importante nas movimentações deste cenário nos anos de 1990. Nomes como Mirton de Paula, Machado Júnior, Rubens Figueiredo, Hernane Felipe e Roraima contribuíram de maneira seminal para a consolidação daquele segmento no século XXI, sobretudo pelo fato de realizarem funções importantes que excediam o trabalho de composição. Neste sentido, Roraima continua ainda hoje exercendo um importante papel no registro fonográfico de vários artistas a partir dos trabalhos à frente do *RR Estúdio*. Mirton de Paula e Machado Júnior também contribuíram com o *rock* independente de Teresina a partir da direção de videoclipes de artistas ligados àquele segmento num período em que este tipo de produção ainda engatinhava.

A segunda metade dos anos de 1990 foi marcada por uma espécie de preparação para o que viria a ser considerado pela maior parte dos entrevistados o período auge do *rock* independente em Teresina, que teria ocorrido na primeira década do século XXI. Neste sentido, é importante apontar um conjunto de artistas que já movimentavam a cidade naquela altura. Além do surgimento de grupos que emplacaram *hits* locais, como é o caso do *Narguilé Hidromecânico*, *Mano Crispin* e *Dom Corleone*, estes dois últimos se alternando entre a produção autoral e o *cover*, foi neste período também que surgiriam

projetos *covers* que posteriormente originariam importantes trajetórias daquele contexto musical. É o caso da banda *Mãezoca News*, que contava com nomes como Márcio Bigly, que tocou em grupos como o *Roque Moreira* e *Narguilé Hidromecânico*, Rubens Figueiredo, assim como Teófilo, considerado por boa parte dos entrevistados nesta investigação um dos principais artistas do *rock* piauiense no século XXI. É na segunda metade dos anos de 1990 que surge também o grupo *Capitão Guapo*, que então tocava um repertório predominantemente *cover*, e que iria se transformar mais tarde *n'Os Radiofônicos*<sup>94</sup>.

Foi no ano de 1998 que apareceria um dos principais nomes da história da música do Piauí e o primeiro grande cânone do segmento musical analisado nesta tese: o grupo *Narguilé Hidromecânico*. Surgido num dos principais espaços de efervescência cultural em Teresina naquela altura — o *Quintal dos Galvão* — (Rodrigues, 2014: 23), não demoraria para que o grupo formasse um público local como poucas vezes verificado no *rock* piauiense. Diferente dos exemplos exitosos dos já citados artistas do *heavy metal* como *Vênus*, *Avalon*, *Megahertz* e *Monasterium*, o *Narguilé* conseguiu agregar um conjunto bem mais heterogêneo de seguidores, desde os amantes de sonoridades mais pesadas aos entusiastas de um *rock* mais ligeiro, passando também pelos admiradores de sons e trejeitos regionais.

Em atividade até o momento de escrita desta tese, o *Narguilé Hidromecânico* lançou quatro álbuns no decorrer da sua trajetória — *Narguilé Hidromecânico* (1998), *Poeirão* (2000), *Com Gosto de Gás* (2005) e *Ainda Vivo* (2011). Foram várias as formações, tendo por ali passado nomes importantes da história musical de Teresina que participaram de outros projetos musicais e/ou desenvolveram trabalhos-solo relevantes. O fato é que o grupo ocupa um lugar de destaque na memória afetiva de muitos agentes envolvidos naquele contexto. A grande maioria dos entrevistados no âmbito desta investigação apontou o *Narguilé Hidromecânico* como a proposta artística mais influente para a sedimentação de um *rock* autoral em Teresina no século XXI. São muitos os

---

<sup>94</sup> Tópico surgido a partir da interlocução com Renato, músico que atuou nos grupos *Madame Baterfly* e *Os Ordinários*, e é também pesquisador da música piauiense.

motivos que explicam este protagonismo. De uma forma geral, o surgimento do grupo teria configurado um marco fundamental que influenciou fortemente a produção musical posterior de *rock* em Teresina:

Olha, eu acho que teve um movimento que eu considero a mãe de todas as coisas que vieram depois (...). Foi uma banda, e essa banda, ela reverbera para todas as ações seguintes, que foi o *Narguilé*. Porque o *Narguilé* foi a primeira banda que eu vi mesmo formar um público, e esse público ser alucinado, e o *Narguilé*, irreverente, quebrar todas as barreiras e os conceitos. Porque é aquela coisa meio descompromissada mas com um propósito forte, exato, focado. Aquela coisa meio anárquica mas totalmente centrada (...). Eu acho que essa banda foi a banda que abriu avenidas para o que veio depois. (...) O *Narguilé* trouxe essa coisa do “eu quero ser uma banda piauiense” (Sebastião, 27, graduação).

Mas qual a chave para tamanha identificação entre artista e público neste caso específico? Qual a combinação explosiva para tamanha simbiose? E o que significava, de fato, ser “uma banda piauiense”, a partir de então, desejo de muitos artistas naquele contexto? Como já colocado, o *Narguilé Hidromecânico* conseguiu, pela primeira vez no âmbito do *rock* piauiense, reunir um público significativo em torno de uma proposta estética e discursiva fortemente calcada em traços da cultura local que não perdia de vista também o que de mais contemporâneo ocorria no cenário brasileiro e mundial da época. Esta hibridação cultural (Canclini, 2003) se fazia sentir principalmente na inserção de instrumentos musicais que superava a clássica formação básica do *rock* composta pela tríade guitarra-baixo-bateria. Instrumentos muito utilizados na música que é tida como típica do Nordeste brasileiro como a zabumba, o pandeiro, o berimbau, o caxixi e o triângulo foram mesclados com muita naturalidade às *pick-ups* e aos *beats* eletrônicos do *hip-hop* e às guitarras do *rock*. No caso das letras, os hibridismos foram verificados sobretudo na ponte entre o rural e o urbano, interface constantemente abordada.

Este direcionamento discursivo é verificado particularmente no álbum *Poeirão* (2000). Apelido do ônibus que na altura fazia a linha entre o centro de Teresina e a localidade rural da Cacimba Velha, o disco sintetiza o fluxo contínuo — e de mão-dupla — entre aqueles que são familiarizados seja com as dinâmicas da cidade, seja com as peculiaridades do ambiente rural (Rodrigues, 2014: 23).

Já o ato de “ser uma banda piauiense” pode ser analisado a partir de uma dupla dimensão. Em primeiro lugar, a possibilidade real de construir uma proposta artística roqueira e ao mesmo tempo carregada de elementos distintivamente locais. Ou, nas palavras de um dos entrevistados nesta investigação, a possibilidade de, dentro de uma linguagem universal como o *rock*, poder agregar naturalmente elementos capazes de distinguir quem está se expressando dentro deste universal *sui generis*, demarcando assim um lócus territorial específico:

O *rock* ele já é uma linguagem que não é brasileira, (...) que não é nossa, que a gente se apropriou. (...). A coisa da antropofagia ela é exatamente isso (...). Só interessa o que não é meu, que foi o que gerou a *Tropicália* (...). A *Tropicália* foi “a gente tem a possibilidade de comer aquilo que não é nosso”. Então, era mais como colocar o banquete na mesa e eu só comer. Quando chegou a década de 90, essa coisa que explodiu com o *mangue beat* (...) foi de misturar as estéticas (...). O *mangue beat* estava misturando uma estética deles — o *maracatu* — com o *rap* e música psicodélica de outro lugar. E diferente da *Tropicália* era: “agora estou me reconhecendo nessa mistura”. Então, pra mim, a década de 90 foi mais um reconhecimento. Pra mim, foi exatamente isso. Não existia uma pesquisa de música folclórica/regional. Era só a possibilidade de eu falar como eu falo, como eu sou (Francisco, 48, frequência universitária).

Na visão do agente, após todo o processo pioneiro da *Tropicália* que abriu caminho para o contato mais intenso entre a música brasileira e a música mais difundida mundialmente, os anos de 1990 trouxeram a possibilidade de sublinhar ainda mais o aspecto local dessa mistura. Dito em outras palavras, a tendência musical brasileira verificada nos anos de 1990 naturalizava a dimensão local das hibridações, radicalizando, neste sentido, as conquistas alcançadas pela *Tropicália*. É neste sentido que o entrevistado argumenta que mais do que uma pesquisa de música regional e folclórica intencional, o que transparece na obra do *Narguilé* é justamente essa possibilidade de, nas suas palavras, “poder falar como eu falo, como eu sou”, numa linguagem universal como o *rock*. A operacionalização de uma proposta musical nestes termos causou uma identificação e alcance poucas vezes visto na história do *rock* do Piauí.

A segunda dimensão do “ser uma banda piauiense” é aquela ligada à possibilidade de êxito artístico construindo uma carreira no próprio Piauí. A saída para outros contextos,

mais do que uma fuga, é decorrente de já se ter “conquistado” a terra natal, de já possuir um público cativo em Teresina. Na década de 1980, por exemplo, a tendência para os artistas teresinenses era a migração, principalmente para o eixo Rio-São Paulo. Ainda que este fenômeno da saída seja um caminho muito praticado por artistas teresinenses ainda hoje, há de se sublinhar a construção de carreiras também dentro de Teresina no decorrer do século XXI, e cujo um dos exemplos mais emblemáticos, que é discutido já no próximo tópico, é o do grupo *Validuaté*:

Nos anos 80, o que era recorrente era que a música era, eu não diria um *hobbie*, mas era uma coisa que você fazia, que eles faziam, como essa coisa de se expressar, mas não era uma possibilidade de você seguir carreira aqui. A possibilidade de seguir carreira era fora (Renato, 36, pós-graduação).

O êxito do *Narguilé* pode ser descrito objetivamente de várias formas. Um primeiro exemplo foi a aceitação surpreendente do primeiro trabalho, tendo o CD homônimo (1998) figurado entre os mais vendidos de Teresina em 1999 (Rodrigues, 2014: 25). Um dos registros fonográficos do *rock* independente que mais repercutiu no final da década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, esta gravação foi viabilizada em grande parte pela passagem do já referido antropólogo Hermano Viana por Teresina, que na altura estava mapeando bandas para o projeto *Música do Brasil* (MBR), uma série de quinze programas apresentados por Gilberto Gil na *MTV* e que tinha como intuito fazer um apanhado para um público mais amplo da nova produção nacional. Ainda que não tenha entrado na versão final do programa, foi a partir do equipamento dos engenheiros de som *R C Valera e Beto Vilares*, que acompanhavam Viana na empreitada pelo país, que o *Narguilé* registrou a maioria das canções que vieram a compor o álbum. Contando com onze músicas — algumas se tornariam verdadeiros *hits* locais (Rodrigues, 2014: 25). Além do *Forró do Mulambo*, havia também o sucesso *Maluco Regulão, Amor em Pó*, uma das músicas do *rock* piauiense mais conhecidas Brasil afora, e que versa, de maneira irreverente, sobre o uso de marijuana, tópico intensamente abordado na música brasileira dos anos de 1990 (Cf. Capítulo 2), sobretudo a partir do trabalho da banda carioca *Planet Hemp*.

Um caso bastante interessante, e que também ilustra o nível de visibilidade

alcançado pelo *Narguilé* no contexto local, foi relatado por um dos agentes que concedeu entrevista para esta investigação. Presente no famoso *Mela-Mela*<sup>95</sup> do carnaval de Luís Correia, litoral do Piauí, o agente admirou-se ao perceber a reação ensandecida de um público genérico — *a priori*, fora da faixa que acompanha os trabalhos das bandas de *rock* em Teresina — quando começou a tocar em um dos vários carros de som que costumam animar o evento a música *Forró do Mulambo*, parte do já referido primeiro álbum do *Narguilé*:

Eu nunca me esqueço um carnaval, eu acho que foi em 1999 (...). Tinha o famoso *Mela-Mela* lá na [Sorveteria] Araújo em Luis Correia. (...) Era uma anarquia total. Eu nunca me esqueço, (...) os caras com o paredão de som e tocando o *Forró do Mulambo* (...). Boa parte de quem estava ali não era do *rock*. Então, na hora que o cara tocou esse *Forró do Mulambo*, a galera enlouqueceu. Foi tipo uma apoteose, uma coisa louca. Isso foi uma coisa que ficou muito forte na minha cabeça, eu fiquei impressionado: “porra, esses caras conseguiram produzir um *hit*” (Renato, 40, graduação).

De fato, extravasar o contexto estrito do público roqueiro está ligado necessariamente à produção de *hits* capazes de adentrar em territórios novos. Neste rumo insere-se mais uma faceta do caso exitoso do *Narguilé*, conforme evidenciado no trecho que segue:

Uma banda que conseguiu fazer uma coisa que eu acho muito legal, que eu acho que é um desafio para as bandas autorais de Teresina: componha uma música que seja um *hit* aqui, local. O *Narguilé* fez vários. Numa hora dessas, tem quatro meninos na calçada lá no Promorar<sup>96</sup> tirando um som do *Narguilé* no violão (George, 49, graduação).

Mesmo artistas que afirmam não terem tanta influência direta da obra do *Narguilé* nos seus trabalhos reconhecem a pujança daquele projeto musical no contexto musical teresinense que se desenharia posteriormente. É o caso do depoimento que segue, onde sublinha-se a personalidade forte verificada na proposta artística do grupo, capaz de ressaltar de forma equilibrada seja o lado mais *rock and roll*, seja a sua dimensão

---

<sup>95</sup> Espécie de guerra de farinha, ovo e qualquer líquido que esteja ao alcance dos foliões – que estão geralmente munidos de “armas” como pistolas de plástico –, muito tradicional no carnaval de Luís Correia.

<sup>96</sup> Bairro periférico da Zona Sul da capital piauiense.

piauiense e brasileira:

Eu acho que era aquele tipo de grupo que estava com uma formação, com uma atitude. Porque nem tudo nesta atitude interessa para mim, para o que eu faça, mas acho que neles funciona muito bem, é incrível. Então, um despojamento na maneira de fazer música, uma coisa tranquila, coloquial, mas agressiva também ao mesmo tempo, porque tinha aquela coisa *punk*, mas, ao mesmo tempo, era muito piauiense e brasileiro também (Jorge, 31, graduação).



Ilustração 4 – Produção Fonográfica do Narguilé Hidromecânico: *Narguilé Hidromecânico* (1998), *Poeirão* (2000), *Com Gosto de Gás* (2005) e *Ainda Vivo!* (2011).

Fonte: Banco de dados da tese. (Cf. Anexo 19 e 28).

Em suma, o *Narguilé Hidromecânico* foi um dos principais projetos artísticos no rol de empreitadas que conformariam uma tendência no segmento musical analisado nesta tese, sobretudo na primeira década do século XXI, aqui chamada de *rock regional*, e que consistia justamente nesta síntese entre o *rock* e elementos muito específicos locais. Este, assim como os demais segmentos que compõem o *rock independente* em Teresina, são



discutidos de forma pormenorizada no próximo capítulo.

Assim, o *rock* autoral continuou a se desenvolver de forma intensa no decorrer da década de 1990, com um caráter de segmentação cada vez mais visível. A propósito, é justamente neste período temporal que o segmento analisado nesta tese, e problematizado enquanto *rock* independente de Teresina, começa a ganhar contornos cada vez mais expressivos. Foi também nos anos de 1990 que surge o primeiro cânone do *rock* independente, o grupo *Narguilé Hidromecânico*, que influenciaria profundamente as atividades seguintes no segmento roqueiro da cidade, principalmente no aparecimento de uma vertente específica cuja característica marcante era a formatação estética e discursiva a partir do diálogo empreendido entre elementos da cultura local e o *rock*. A questão do registro fonográfico era ainda complexa, vide o caso do próprio *Narguilé*, cujo primeiro álbum foi concebido sob condições bastante adversas.

#### **TRAJETÓRIA DO ROCK AUTORAL DE TERESINA NO SÉCULO XX**

**ANOS DE 1960:** A CHEGADA DA *JOVEM GUARDA* E A GÊNESE DO *ROCK* TERESINENSE. SURGIMENTO DO GRUPO *OS BRASINHAS* (1966).

**ANOS DE 1970:** APARECIMENTO DE ALGUNS DOS PRINCIPAIS FESTIVAIS DE MÚSICA E AS PRIMEIRAS EMPREITADAS NO *ROCK* AUTORAL. SURGIMENTO DA *BANDA DA CIDADE VERDE* NA PRIMEIRA METADE DA DÉCADA

**ANOS DE 1980:** DIVERSIDADE MUSICAL DE GÊNEROS E ESPAÇOS DE FRUIÇÃO NA CIDADE E OS PRIMEIROS REGISTROS FONOGRÁFICOS NO *ROCK* AUTORAL. SURGIMENTO DOS GRUPOS *VÊNUS* (1982), *MEGAHERTZ* (1985) E *AVALON* (1985).

**ANOS DE 1990:** HIBRIDAÇÕES CULTURAIS E A APARIÇÃO DOS PRIMEIROS CANÔNES DO SEGMENTO EM ANÁLISE. SURGIMENTO DO GRUPO *NARGUILÉ HIDROMECAÂNICO* (1998).

*Tabela 3 – Marcos principais da trajetória do rock de Teresina no século XX.*

*Fonte: Elaboração própria.*

Eis a descrição da trajetória do *rock* que se conformou em terras teresinenses, da

sua gênese, com o surgimento do grupo *Os Brasinhas* na década de 1960, até o final do século XX. Se a chegada tardia deste gênero em Teresina, assim como a demora para o desenvolvimento de um acervo autoral materializado num catálogo fonográfico consistente, foi, de fato, uma tendência até certo momento desta trajetória, isto se deveu principalmente às condições estruturais adversas que um contexto longe dos grandes centros enfrentava até pelo menos meados dos anos 2000. A este respeito ainda é necessário referir que a cidade, apesar de todas estas dificuldades, possuía uma vida musical ativa, verificada nas muitas instâncias relacionadas às práticas no âmbito da música já existentes na década de 1960. Tanto é verdade que nos anos de 1980 era possível a verificação de uma diversidade onde o *rock* já ocupava um lugar relevante. O incremento da produção roqueira em Teresina no século XXI é possibilitado, entre outros fatores, por questões estruturais como o próprio crescimento da cidade assim como o acesso mais facilitado às ferramentas para o registro e circulação fonográfica, advindo de um processo mais amplo que significou, em termos gerais, mudanças substantivas no modelo de negócios da indústria da música. É sobre este novo panorama na trajetória roqueira teresinense que as próximas páginas tratam.

## **6.2. Juntando os fragmentos, produzindo novas peças e montando um mosaico II: a sedimentação do *rock* independente de Teresina no século XXI**

No que diz respeito à trajetória do *rock* independente de Teresina no século XXI, e assim como no período temporal discutido no tópico anterior, a falta de análises mais aprofundadas ainda é uma característica marcante. No entanto, as informações existentes sobre tal segmento musical neste recorte específico de tempo, ainda que dispersas, configuram um manancial bem mais denso e variado, permitindo uma análise mais detalhada, efetuada no decorrer das páginas que seguem. Assim, além das tradicionais fontes verificadas na bibliografia existente, no material veiculado na imprensa oficial, assim como naquele produzido a partir das entrevistas, há um incremento informativo devido principalmente às possibilidades proporcionadas pela popularização do acesso à

Internet que vêm ocorrendo nos últimos anos. Neste sentido, é válido destacar o vasto material produzido pelos próprios artistas, sobretudo a partir das inúmeras plataformas existentes para a divulgação dos trabalhos<sup>97</sup>, além do aumento substancial de informações produzidas no âmbito da imprensa alternativa, sobretudo a partir de blogues e sites especializados.

Assim, na medida em que adentra-se no século XXI, este tipo de material torna-se cada vez mais substancial, viabilizando análises outrora pouco sistematizáveis. Contudo, é importante sublinhar que se a falta de informações era um grande entrave até pouco tempo para a realização de uma empreitada nos moldes da que se verifica nesta tese, a disponibilização de uma grande quantidade de informações, por si só, não a viabiliza completamente, sobretudo por conta do caráter fragmentário deste tipo de material, o que só confirma a necessidade de imersão no campo, sob pena de não alcançar certas sistematizações que apenas uma coleta multivariada permitiria.

Assim, o presente tópico tem por intuito apresentar alguns dos principais agentes, instâncias e marcos que ajudaram a sedimentar o *rock* independente de Teresina no século XXI. Além da abordagem mais geral sobre o contexto musical da cidade neste período temporal, neste tópico é privilegiada a abordagem mais incisiva da produção de certas trajetórias artísticas que figuram de maneira mais intensa no imaginário roqueiro da cidade. De modo mais específico, as figuras artísticas que ocupam posições de maior destaque naquele contexto a partir da repercussão dos seus trabalhos. Como colocado por Bourdieu (1996: 274), o alcance de público é um elemento fundamental para verificar a posição no campo artístico. Como discutido no decorrer do Capítulo 5, a partir das orientações de Bourdieu (1996; 2003; 2007) e Becker (1977a; 1977b; 2008) a respeito das dinâmicas de legitimação dos segmentos artísticos relativamente especializados, parte-se do pressuposto de que a visibilidade, verificada objetivamente principalmente na repercussão maior da obra e nas faixas mais alargadas de audiência, é alcançada em grande parte graças à chancela de um conjunto de instâncias de legitimação, parte

---

<sup>97</sup> As principais utilizadas na coleta de dados sobre os artistas nesta tese são: *Soundcloud*, *LastFM*, *Bandcamp*, *Palco MP3* e *Toque no Brasil*.

importante de qualquer conjunto desta natureza. Portanto, o sucesso de algumas trajetórias artísticas, tomando como referência os padrões do segmento analisado, deve-se em grande parte à presença na programação de um conjunto vasto de instâncias – rádios, emissoras de TV, festivais de música importantes, premiações, publicações, entre outros.

Buscou-se, na eleição destas trajetórias, escolher artistas que representem fases específicas do *rock* independente de Teresina no decorrer do século XXI. Obviamente, a tarefa de escavar outras instâncias menos conhecidas deste contexto, eleita como fundamental dentro dos objetivos que regem a tese, é operacionalizada de forma mais contundente já a partir do próximo capítulo.

#### **6.2.1. Os anos 2000: euforia e visibilidade**

De uma forma geral, é muito comum os agentes entrevistados para esta pesquisa apontarem o final da década de 1990 e os primeiríssimos anos do século XXI como um momento particularmente efervescente para a música e o *rock* do Piauí. O surgimento de uma produção autoral cuja repercussão jamais fora vista até então na cidade era uma impressão mais ou menos generalizada.

O que eu pude presenciar naquele momento, eu não sei se foi coincidência, se os astros conspiraram a favor, mas foi uma época de muita força da música autoral, de muitas bandas surgindo e muitos *shows*. Fazíamos festivais com bandas autorais [onde] éramos as estrelas principais (Raul, 46, ensino secundário)

Muitos projetos artísticos, alguns deles surgidos justamente ainda no final dos anos de 1990, alcançariam razoável repercussão no cenário musical autoral da cidade nos primeiros anos do século XXI. Assim, além do supracitado *Narguilé Hidromecânico*, é na primeira metade da década de 2000 que vários artistas de um multifacetado segmento de *rock* autoral, com propostas artística sob as mais variadas alçadas estéticas, dão as caras seja para um público mais amplo, seja para uma audiência mais segmentada, contribuindo para o incremento do catálogo fonográfico que ganharia contornos cada vez

mais expressivos no decorrer do século XXI<sup>98</sup>.

Ainda que alguns destes projetos artísticos tenham ficado conhecidos mais por sua atuação no segmento de música *cover*, também tiveram uma importância fundamental para o *rock* independente em Teresina por motivos variados. A banda *Brigite Bardot*, por exemplo, ainda que não tivesse foco principal no repertório autoral, emplacou um dos maiores *hits* locais da história do rock teresinense, *Freak Lagarta*<sup>99</sup>, bastante conhecida no circuito regueiro *underground* do Brasil, que assim como o sucesso *Maluco Regulão, Amor em Pó, do Narguilé Hidromecânico*, trazia uma abordagem bem-humorada sobre o uso recreativo da marijuana<sup>100</sup>.

É o mesmo caso do grupo *Mano Crispin*, que lançou o álbum *O Homem do Amanhã* (data não especificada), nome da faixa-título, um *pop* existencial muito tocado nas rádios e concertos locais, e que versa sobre procrastinação e idealização de um futuro perfeito que nunca ocorrerá. Ainda dentro deste grupo, há o caso do *Don Corleone*, que legou clássicos locais como *Teresina Capital do Mundo*, homenagem à capital piauiense, e *Pecado Original*, uma das baladas mais libidinosas já registradas no *rock* do Piauí.

Um outro caso interessante neste sentido é o do grupo *Devotchka*. Muito

---

<sup>98</sup> Alguns exemplos de projetos musicais que surgiram desde a segunda metade dos anos de 1990 até a primeira metade da década de 2000 e que obtiveram razoável repercussão no cenário autoral da cidade foram: *Aclive, Acesso, Anno Zero, Amigos do Vigia, Batuque Elétrico, Bedtrip Clube, Brigitte Bardot, Capitão Guapo* (posteriormente *Os Radiofônicos*), *Conjunto Roque Moreira, Don Corleone, Êta Piula, Lado 2 Estéreo, Madame Baterflai, Mano Crispim, Obtus, Os Caipora, Os Olivera, Roraima, Teófilo, Tequinoise, Validuaté e Veia Sônica*

<sup>99</sup> Autoria de Mirton de Paula e Galvão Júnior.

<sup>100</sup> Há também o caso dos grupos predominantemente *cover* que mesmo não tendo emplacado um grande *hit*, também incrementaram o catálogo autoral roqueiro de Teresina. Alguns exemplos são o *Martini Cadillac*, que lançou o EP *Não é Sempre, Mas às Vezes* (data não-especificada), o grupo *Marlon e os Brandos*, com o álbum *Psicodramatronic* (2011), o *Capitão Guapo*, que lançou o álbum *As Canções Que Eu Fiz Pra Mim* (1998), ainda no final dos anos de 1990, assim como o já citado caso dos grupos *cover* que reuniram grandes nomes do segmento de *rock* independente que então se sedimentava. Além dos já citados *Brigite Bardot*, que contava com André de Sousa, um dos mais prestigiados guitarristas do Piauí, e que já participou de inúmeros projetos autorais, há também o *Mano Crispin*, que contava com o baixista Paulo Utti, e o *Don Corleone*, que, entre outros, trazia na sua formação Ostiga Júnior, atuante no segmento autoral desde a década de 1980. Há o caso especial do grupo *Mãezoca News*. Esta última banda reuniu na sua formação importantes nomes-solo do segmento em análise, tais como Teófilo e Rubens Figueiredo, assim como o guitarrista *Márcio Bigly*, que atuou em alguns dos principais projetos do *rock* independente de Teresina no século XXI.

referenciado pelos membros ligados a um grupo específico do *rock* independente de Teresina, o grupo contou com vários integrantes que posteriormente tocariam em diversos projetos autorais de destaque, e configurou um acontecimento fundamental na formação de um segmento de *indie rock* na capital do Piauí nos anos 2000. Situados numa interface entre o segmento *rock pop*, *rock vintage* e o *indie rock*, os Radiofônicos, que se alternavam na altura entre o repertório autoral e os *covers*, também forneceram suas contribuições no fortalecimento de um segmento roqueiro mais alternativo em Teresina, sobretudo com os concertos temáticos *Músicas Legais que Ninguém Conhece*, onde eram executadas canções de grupos como *Lemonheads* e *Teenage Fan Club*, e bastante importantes na disseminação de uma cultura de *rock* alternativo na cidade naquele início de anos 2000.

O surgimento do festival *Piauí Pop*, em 2004, também foi um acontecimento marcante naqueles primeiros anos do século XXI para o *rock* e a música piauiense como um todo. Com edições ininterruptas até o ano de 2009, consistia num festival de grande porte que chegava a reunir 30 mil pessoas por noite, com transmissões *ao vivo* pela *TV Cidade Verde*, um dos maiores sistemas de comunicação social do Piauí, e toda uma programação associada que acontecia sobretudo no decorrer do primeiro semestre, e que causava um verdadeiro alvoroço no cenário cultural da cidade. O espaço dedicado na programação aos artistas locais, com condições técnicas similares aos músicos renomados nacionalmente que se apresentavam no festival, teria sido, na opinião de muitos dos agentes consultados, um fator fundamental para o incremento da produção autoral mais profissionalizada, na medida em que era a meta de muitos músicos uma apresentação em um dos palcos do *Piauí Pop* naquela altura<sup>101</sup>.

Portanto, não deixa de ser interessante constatar que estes agentes, em muitas ocasiões, buscavam o contato mais amplo com instâncias de legitimação da música *mainstream*, nos termos de Becker (2008), dos profissionais integrados, o que acaba por

---

<sup>101</sup> Obviamente, existem vozes discordantes sobre a importância do festival para o cenário musical da cidade.

reiterar uma tendência mais ampla do universo musical independente, que é a relação íntima com segmentos mais estruturados da grande indústria da cultura (Hesmondhalgh, 1999; Kruse, 2010), ilustrando, assim, como estas as dinâmicas “contraditórias” acabam por configurar uma dimensão quase intrínseca deste tipo de universo.

Neste período também era marcante a movimentação cultural que ocorria no centro da cidade. No caso específico da música, além de uma ou outra apresentação no *Teatro IV de Setembro*, duas iniciativas no âmbito do poder público marcaram época. O projeto *Boca da Noite*, realizado no *Clube dos Diários*, pela então *Fundação Cultural do Piauí* (FUNDAC), e sempre bastante prestigiado pelo público teresinense, cumpre até os dias de hoje um importante papel de manter um calendário para a música local em boa parte do ano. Alguns dos principais artistas catalogados no âmbito desta tese relataram ter tido algumas de suas apresentações mais emblemáticas no âmbito deste projeto. Além do *Boca da Noite*, existe o festival *Chapada do Corisco*, popularmente conhecido como *Chapadão*, de caráter competitivo, e que abre espaço para os novos talentos. Assim como no *Boca da Noite*, muitos artistas catalogados na tese participaram deste festival, evidenciando a diversidade de propostas que este projeto alcançava e, consequentemente, a importância que o festival teve e ainda tem não apenas para o segmento analisado nesta investigação, mas para a música piauiense em geral. Ambos os projetos ocorrem desde meados dos anos de 1990 e disponibilizam um considerável espaço nas suas programações para o *rock*.

Além destes dois projetos e do já citado *Piauí Pop*, diversos outros eventos, atrelados ou não ao poder público, marcaram bastante o *rock* independente de Teresina no decorrer do século XXI. Ainda que de naturezas diversas, e com realização em pontos também diversos da cidade, alguns com maior abrangência no que diz respeito aos gêneros musicais dentro do *rock*, outros mais focalizados em um estilo específico, estes eventos, alguns deles ainda existentes no período de escrita desta tese, possuem em comum o fato de terem tido uma relativa continuidade, diferente de muitas iniciativas mais pontuais, e que, por conta disso, estarem marcados de forma mais incisiva na memória afetiva dos agentes consultados nesta investigação. Alguns dos mais

referenciados, neste sentido, foram os seguintes: *Tribus Rock Festival*, *Teresina é Pop*, *Piauí Pop*, *Teresina Capital do Rock*, *Rock da House*, *Festival Até a Última Nota*, *Rock na Praça*, *Cena Rock Dirceu e Teresina é Rock*.

Também nesta primeira metade dos anos 2000 houve o incremento dos espaços que dedicavam parte representativa da sua programação para a música autoral. Além dos tradicionais espaços públicos já citados como o *Teatro IV de Setembro*, o *Clube dos Diários*, a *Central de Artesanato*, o *Teatro do Boi*, o *Teatro João Paulo II* e o *Espaço Trilhos*, surgiram alguns empreendimentos como o *Centro de Artes Boemia*, que iniciou as atividades no Centro da cidade e depois se transferiria para a Zona Leste. A *Universidade Federal do Piauí* também ocupou um lugar de destaque neste sentido. Além dos diversos concertos promovidos dentro das programações culturais dos centros acadêmicos e do *Diretório Central do Estudantes* (DCE), era nas dependências da UFPI que estava locado o *Espaço Noé Mendes*, palco de alguns dos acontecimentos mais importantes da música teresinense no século XXI. O *Bar do Churu*, localizado na Zona Norte da cidade, no bairro Matinha, e o *Espaço Cultural Raízes*, na Zona Leste, são outros locais muito lembrados pelos agentes. *Burguer Monstro* e *Mercearia* foram ocupados principalmente pelo segmento *indie rock*, e o *Frank Bar*, localizado no grande Dirceu e de propriedade do premiado cantor Frank Farias, muito frequentado pelos roqueiros daquela região<sup>102</sup>. O *Bueiro do Rock*, empreendimento familiar e um dos principais espaços exclusivamente roqueiros de Teresina, existente até hoje, também surge no meio da década de 2000, e tem tido um grande destaque entre as iniciativas estruturadas em torno da produção de *rock* local por conta da sua longevidade e profissionalismo. O *Canteiro de Obras*, surgido já no final da década, também foi importante num determinado período para o contexto cultural do centro da cidade. Como discutido detalhadamente no Capítulo 7, os espaços de fruição ocupam um papel importantíssimo na seimentação de contextos musicais como o que é analisado nesta investigação (Crane, 1992; Straw, 1991; 2015).

---

<sup>102</sup> Esta coleta foi feita a partir do depoimento dos agentes contactados no âmbito desta tese. Uma descrição mais detalhada dos eventos e espaços, baseada nos depoimentos, mas também na documentação referente aos concertos, é feita no próximo capítulo que trata da morfologia do *rock* independente de Teresina.



Feitos estes esclarecimentos iniciais, a seguir estão elencadas algumas das principais fases e características do *rock* independente de Teresina no início do século XXI a partir da descrição de importantes trajetórias artísticas do segmento.

### **6.2.2. Teófilo: a representação de um início de década arrebatador**

Se o *Narguilé Hidromecânico* provocou um grande impacto no *rock* piauiense a partir do final dos anos de 1990, alcançando uma margem de público até então poucas vezes verificada na música local, como explicitado no tópico anterior, a produção quantitativa e qualitativamente relevante da primeira metade dos anos 2000 prova que aquela efervescência não era apenas pontual. Após o encerramento das atividades do grupo *Mãezoca News*, o cantor e compositor Carlos Teófilo de Carvalho Lima engatou uma das carreiras-solo que mais repercutiriam no *rock* independente de Teresina nos anos seguintes. Proveniente da cidade de Parnaíba, litoral do Piauí, Teófilo iniciou suas atividades musicais naquela primeira cidade, tendo atuado no grupo local *Rabiscos Urbanos* antes de se transferir para Teresina na segunda metade dos anos de 1990. Na chegada à capital piauiense, atuou ainda no segmento humorístico no sistema de comunicação *Cidade Verde* até integrar o grupo *Mãezoca News*.

Em 2001, gravou o que se tornaria um dos álbuns mais conhecidos do *rock* piauiense, o *Com Fusão*(2001). O trabalho consiste basicamente num apanhado da produção do artista até aquele momento. Foi com o lançamento deste disco que Teófilo emplacaria vários *hits* como a dançante faixa de abertura *Uma Menina*, a emotiva e frenética *A Volta do Zorro*, a explosiva anedota sentimental contida em *Beijos e Cacos*, *Pedra do Sal*, homenagem à praia de Parnaíba, e *Compreendi*, balada ainda do período em que Teófilo atuava no grupo *Rabiscos Urbanos*<sup>103</sup>.

Importante sublinhar na altura o papel fundamental das rádios, sobretudo as

---

<sup>103</sup> Além destes *hits*, o disco vinha também com as faixas *Aranhados*, *Os Nossos*, *Ir*, *Pais*, *Suba n'mim*, *Cabeça de Cuia* e *O Mesmo*, e contava com várias participações de nomes destacados do cenário musical piauiense como Fábio Crazy, Márcio Bigly, entre outros.

comunitárias<sup>104</sup>, para o êxito do lançamento de albúms específicos, como no caso do *Com Fusão* (2001). O fato de a veiculação deste material não ter seguido os padrões rígidos da indústria musical, com o tradicional formato das “músicas de trabalho”, mas, pelo contrário, ter sido executado aleatoriamente por *disc jockeys* fora do esquema promocional típico das grandes gravadoras, ajudam a compreender o motivo de terem surgido tantos *hits* oriundos de um mesmo álbum. A importância da repercussão de um trabalho local no fomento de novos valores musicais é outro ponto digno de menção neste sentido:

Depois do lançamento do *Com Fusão*, as rádios é que impulsionaram mesmo a coisa. Porque é engraçado. A gente não sabe se as rádios estavam nos tocando porque estávamos fortes ou se nós estávamos fortes porque as rádios nos tocavam. Eu lembro que algumas rádios tocavam o disco inteiro. (...). As rádios comunitárias foram muito importantes, tinham uma liberdade maior (...). E aí, não teve aquela coisa da organização, de “ah, vamos tocar essas músicas, vamos soltar essas músicas, depois essa”. Não, foi assim uma coisa que aconteceu naturalmente. E isso foi muito. Já que, quando você vê uma pessoa sua, uma pessoa que você é amigo, colega, mas é dali da sua cidade, da sua região, fazendo um movimento daquele, você acredita que pode fazer também, então, eu acho que esse sucesso deve ter impulsionado algumas bandas a acreditarem nos seus trabalhos (Raul, 46 anos, ensino secundário).

O sucesso que Teófilo alcançou no meio musical de Teresina é bem ilustrado por um episódio relatado por outro agente que relata sua experiência como expectador em um dos concertos de Teófilo no festival *Piauí Pop*. A presença de um público próprio, ainda pequeno em relação aos artistas nacionais que se apresentavam naquele evento, era um primeiro ponto que chamava a atenção. Além disso, as palavras da agente vão ao encontro do argumento anterior no que diz respeito à importância da repercussão de propostas musicais locais na retroalimentação da cena. Neste sentido, se um dos agentes ressalta a importância da existência de propostas musicais de referência para o surgimento posterior de novos talentos, o outro sublinha o efeito positivo provocado no público, que se sente interessado em conhecer a produção local:

---

<sup>104</sup> Criado pela Lei 9.612, de 1998, consiste num tipo de radiodifusão sonora em frequência modulada (FM) de baixa potência e cuja cobertura cobre apenas o raio de 1 km da antena de transmissão. Apenas instituições sem fins lucrativos podem explorar esse tipo de serviço.

O primeiro choque que eu tive num *show* do Piauí Pop com músicos de Teresina foi com o do Teófilo, que eu nunca tinha ouvido falar, que eu nem de longe sabia quem era, mas, eu adoro isso, eu adoro de verdade ser fisgada por um desconhecido, e aquilo aconteceu naquele concerto. Não lembro o ano, mas lembro que as pessoas já cantavam alguma coisa, que já tinha um público ali, pequeno perto dos outros shows [nacionais], mas aquilo era interessante, as músicas tinham uma pegada muito boa. Então, no momento mais inicial de todos, acho que uma das coisas que eu mais gostei de cara foi do Teófilo. Parecia assim que era uma banda preparada, que era diferente daqueles outros projetinhos pequenos que eu tinha visto, e eu acho que gostar de uma coisa mais elaborada no começo faz com que você tenha o caminho para procurar outros músicos parecidos (Ava, 28 anos, pós-graduação).

Teófilo lançou posteriormente o seu segundo álbum chamado *Matulão* (2005). Neste trabalho o destaque foi para a canção *Fascinante*, com boa execução nas rádios na altura. Atualmente o artista está no processo de gravação de um terceiro disco que conta com algumas músicas já bastante conhecidas do público como *Redondo e Enquadrado* e *Homem Só*. Esta última canção inclusive serviu de vinheta para o seu programa na TV *Cidade Verde*, *Teófilo Piauízando*, que durante os anos de 2014 e 2015 foi um dos principais canais divulgadores da cultura piauiense, com um espaço destacado para a produção musical local. Teófilo foi ainda diretor da *TV Delta* em Parnaíba no ano de 2013 onde também apresentava o programa de variedades *Hiperinterativo*. Como discutido no Capítulo 7, a exposição nestas instâncias de legitimação é fundamental nos processos de sedimentação destes segmentos musicais, configurando, assim, importantes peças para a análise destes contextos musicais (Guerra, 2010, 2013). Além disso, gerenciou também o *Espaço Cultural Porto Salgado*, na mesma cidade, que viria a originar o coletivo cultural de mesmo nome, e que na altura tinha por intuito principal fomentar diversas linguagens artísticas daquele território ao mesmo tempo em que buscava promover a conexão do Piauí com o movimento cultural em rede do Brasil, na altura, representado sobretudo pelo *Circuito Fora do Eixo* (Cf. Capítulo 3). Como será discutido no próximo capítulo, este é ainda um dos principais desafios para a produção musical independente do Piauí nos dias de hoje. O fato de muitos artistas neste segmento estarem inseridos em outras atividades é uma tônica, e que é desenvolvida de forma mais aprofundada no Capítulo 7.



Ilustração 5 – Os álbuns *Com Fusão* (2001) e *Matulão* (2005), do compositor Teófilo.

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 28).

### 6.2.3. *Lado 2 Estéreo*: quando o rock teresinense sai de casa e desbrava o mundo

Outro grupo importante que também surgiu no início daquela década foi o *Lado 2 Estéreo*. Formado por Josué Soares da Silva Júnior, mais conhecido como Josh S., e Juliano Lima, o duo iniciou as suas atividades em 2000, imediatamente após o fim da já referida banda de *doom metal* *Monasterium*, que os dois integrantes faziam parte. Conseguiram uma boa repercussão no meio alternativo nacional por conta do insólito caldeirão sonoro calcado numa expansão para além dos horizontes estritamente metaleiros, aliando o peso das origens às influências de diferentes artistas<sup>105</sup>.

Além de circular bem pelo Brasil<sup>106</sup>, o duo se estabeleceu posteriormente em Amsterdã. Na capital holandesa, o *Lado 2 Estéreo* também realizaria concertos e conseguiria diversos fãs europeus. Um dos episódios mais referenciados na trajetória do *Lado 2 Estéreo* foi um concerto em 2005 no palco principal do *Tim Festival*, em São Paulo, onde se apresentaram na mesma noite de *Wilco* e *Arcade Fire*. Em entrevista para

<sup>105</sup> Com informações disponibilizadas por Josh S. em entrevista no site *Chiveta*: <http://chiveta.com/2013/03/14/entrevista-josh-bode-preto/> Acesso em 30.03.2016

<sup>106</sup> Com *shows* em cidades como Fortaleza, Natal, Salvador, Rio de Janeiro, Recife, João Pessoa, Brasília, São Paulo, Curitiba, São Leopoldo/ RS e Porto Alegre.

o sítio *Chiveta*<sup>107</sup>, Josh S. cita as tantas facetas — algumas agradáveis e outras menos — e aprendizados adquiridos numa empreitada como a que foi levada a cabo pelo *Lado 2 Estéreo*. Assim, se por um lado há sempre certos condicionamentos impostos pelo meio para um artista que busca reconhecimento, e que por vezes acaba direcionando em alguma medida o teor dos trabalhos (Becker, 1977a; 1977b; 2008; Bourdieu, 1996; 2003; Wacquant, 2005), por outro lado, há todo um conjunto de vivências que dificilmente seriam possíveis em outro ramo profissional. A possibilidade de trabalhar com pessoas que são referência no meio musical brasileiro, de circular em vários contextos diferentes, de ter a sua música veiculada em filmes e documentários, de aprender na prática sobre o processo de registro fonográfico de alta qualidade, assim como de dividir programações com estrelas do *rock* alternativo e, em alguns casos, mesmo travar um contato mais orgânico com membros de grupos reconhecidos internacionalmente foram algumas das diversas experiências vivenciadas:

Poxa, cara, com o *Lado 2 Estéreo* rolou muito vacilo, mas também muita coisa boa. Vacilo é de se guiar pelo ego, de fazer coisas pra “parecer bonito”, com uma vontade doida de ser aceito como “artista” ou de poder ser músico profissional. Mas também uma vontade genuína de estar mais perto da música de *Jackson do Pandeiro*, *Luiz Gonzaga*, *Fela Kuti*, *Jorge Benjor*, *Nação Zumbi*, *Cedric Brooks*, *Kraftwerk*... Com essa banda trabalhamos com o *DJ Dolores*, Chico Correa e com o *Jam da Silva*, que gravou umas percussões impressionantes pra gente em Recife, quando fomos gravar lá em 2000. Aprendi muito sobre ritmo e como a vida tem vários pontos de vista. Depois tive praticamente um *workshop* de cinco anos de produção musical digital com o nosso parceiro, e grande amigo Hubert Souchaud. Ele é um francês que morava aqui na época e produziu dois discos nossos no seu estúdio móvel, por causa disso fui capaz de gravar e produzir o disco do Bode Preto [projeto posterior do agente] todo no meu home studio. Ainda tocamos em cidades como Fortaleza, Natal, Salvador, Rio de Janeiro, Recife, João Pessoa, Brasília, São Paulo, Amsterdam, Curitiba, São Leopoldo/RS e Porto Alegre. Temos músicas em filmes e documentários. Em 2005, atingimos o ponto mais massa da banda, pra mim, ao tocar no *Tim Festival*, no mesmo palco do *Wilco*. Naquela edição ainda teve *Wayne Shorter Quartet*, *Dr. John* e Elvis Costello que acho massa. Nesse festival também tocaram Brian Wilson [*The Beach Boys*] e o próprio

---

<sup>107</sup> Entrevista disponível em <http://chiveta.com/2013/03/14/entrevista-josh-bode-preto/> Acesso em 30.03.2016

*Kraftwerk* em outras edições. Na época do *Lado 2 Estéreo* eu tive a oportunidade de encontrar o *Cramps* inteiro nas ruas de Amsterdam, conversei um pouco com o Lux e dei um CD de presente pra ele, que se mostrou um cara muito gentil. Esse episódio sempre que posso eu conto [risos], [pois é] motivo de grande orgulho (Josh S., 2013).

Como é possível verificar no relato do agente, o duo já trabalhava de uma maneira bastante afinada com o ambiente digital nos primeiros anos do século XXI numa época em que estas possibilidades ainda não eram tão disseminadas como na segunda década do século, momento de redação desta tese. Quando se olha para a própria produção roqueira teresinense daquela altura, verifica-se ainda uma incipiência no que diz respeito à utilização deste tipo de estratégia. De uma forma geral, a Internet ainda não tinha a dimensão de abrangência dos dias de hoje, o que tornava mais dificultoso principalmente a divulgação destes trabalhos<sup>108</sup>. Os formatos de redes sociais como o *Facebook* ainda eram bastante embrionários. Além disso, a existência relativamente comum de *home studios* que permitem registros com alta qualidade em Teresina definitivamente não era uma regra, tanto que a primeira *demo* do grupo foi gravada em Recife. Sobretudo pelo fato de ter conseguido circular por algumas das principais cidades do país, o duo mostrava estar já relativamente familiarizado com certas dinâmicas que foram impulsionadas em grande parte pela emergência do novo ambiente digital que surgia com contornos cada vez mais irrevogáveis, e que culminaria em grandes iniciativas no âmbito da música paralela (Yúdice, 2011) do Brasil<sup>109</sup>. Portanto, o fato de ter conseguido alcançar tais êxitos naquele recorte temporal específico valoriza ainda mais a trajetória do *Lado 2 Estéreo*.

Há ainda uma distinção fundamental entre o *Lado 2 Estéreo* e boa parte dos artistas referências no *rock* independente de Teresina. Enquanto a maioria daqueles construiu carreiras sólidas dentro de Teresina antes de traçarem empreitadas em outros contextos,

---

<sup>108</sup> Este fator é bastante sublinhado pelos artistas entrevistados para o documentário *Um Suspiro de Rock* (2015), dirigido por João Victor Rolim, e que aborda a trajetória do *rock* teresinense na primeira década do século XXI.

<sup>109</sup> No que diz respeito a tais iniciativas, foram verificadas principalmente a partir do surgimento da *Associação Brasileira de Festivais Independentes* (ABRAFIN) e do *Circuito Fora do Eixo*, ambas em 2005. Ainda que envoltas em muitas polêmicas posteriores, as entidades na altura eram representativas do bom nível de articulação alcançado no Brasil na esfera da música independente. Para mais detalhes sobre tal contexto ver Alves (2013).

o duo optou por escrever a sua história principalmente fora dos limites territoriais da capital piauiense, mesmo que seus membros fossem figuras conhecidas daquele cenário musical, sobretudo por conta das atividades anteriores no *Monasterium*. Assim, e de forma paradoxal, um dos trabalhos dentro do *rock* de Teresina que mais se destacou na primeira metade dos anos 2000 fora da cidade é relativamente pouco conhecido de muitos teresinenses, sobretudo quando comparados a outras trajetórias artísticas exitosas oriundas daquele mesmo contexto.

A produção fonográfica do *Lado 2 Estéreo* é reconhecida no *underground* nacional. O grupo legou uma *demo* chamada *Liberation* (2001), assim como dois álbuns — *SambaQueTortoeOutrosRitmos* (2003) e *Samba Bloody Samba* (2005). A primeira *demo* foi o pontapé inicial para a construção de uma curta, mas, relevante, trajetória fonográfica. Já o disco *Samba Bloody Samba* tem como principal destaque a faixa-título que aborda o episódio retratado no documentário *Ônibus-147*, do famoso diretor brasileiro José Padilha, sobre o trágico desfecho do sequestro de um ônibus no Rio de Janeiro, onde o sequestrador e uma das vítimas morreram. Quando saiu o primeiro álbum oficial, o *Lado 2 Estéreo* já gozava de um reconhecimento nacional, e que pode ser verificado nesta pequena resenha feita por Hermano Viana na revista *Trip*, uma das principais publicações mensais de circulação nacional que dão grande foco à cultura e entretenimento<sup>110</sup>.

Os carcarás e headbangers da caatinga vão ter que dormir com um barulho doido. O Lado 2 Estéreo apareceu em Teresina para confundir todo mundo. Josh S. e Juliano Lima até bem pouco tempo eram integrantes da Monasterium, banda metal. Mas sempre gostaram de eletrônica e batucada. Não teve jeito e deu em *SambaQueTortoeOutrosRitmos*. Impossível descrever numa resenha pequena como esta. Só um exemplo: a faixa Café tem a batida tortona do DJ inglês Squarepusher, um violão dub-bossa e uma citação ao quadrado de Manuel Bandeira numa letra que só tem dois versos. Precisa mais? (Hermano Vianna, 2004).

---

<sup>110</sup> Link para a matéria na íntegra: <http://revistatrip.uol.com.br/trip/barulho-doido> Acesso em 31.03.2016

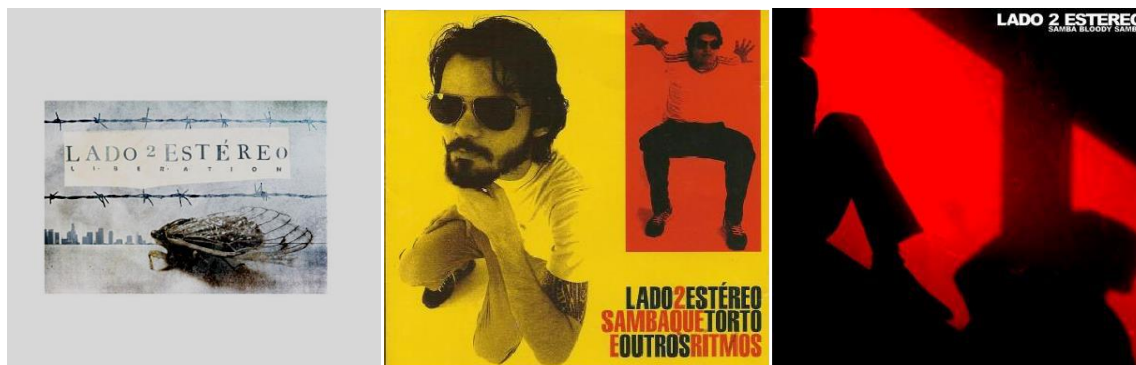


Ilustração 6 – EP *Liberation* (2001) e álbuns *SambaQueTortoeOutros Ritmos* (2003) e *Samba Bloody Samba* (2005) da banda Lado 2 Estéreo.

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 28).

O *Lado 2 Estéreo* encerrou as atividades em 2006. Josh S. e Juliano Lima continuariam a produzir dentro do *rock* independente de Teresina, desta vez a partir da formação do grupo *Skate Aranha*, ainda naquele ano. O referido grupo produziu um dos registros fonográficos mais aclamados por entusiastas daquele contexto, ainda que pouco conhecido do público teresinense em geral. Lançado pelo selo *Läjä Records*<sup>111</sup>, um dos mais ativos no meio independente brasileiro, o vinil de dez polegadas *Evil & Dead* (2011) ilustra mais uma vez a versatilidade daqueles músicos, verificada agora num caótico apanhado de canções com influências de várias vertentes de *rock* pesado:

Eu acho que o melhor material gravado, em termos de qualidade, que eu já ouvi, em termos teresinenses até hoje, foi o CD de uma banda chamada *Skate Aranha* (...) Os caras criaram um estilo de música só deles, que você não vê em outros lugares de jeito nenhum. Aquele CD deles é genial. O cara mistura o *hardcore* com o *blackmetal*, com *rock and roll* mais tradicional dos anos 50. A gente vê de tudo naquele CD. Aqueles caras são muito criativos. Quando eu escutei aquele CD a primeira vez eu enlouqueci, eu falei: “caralho, que CD é esse, bicho?” (Billy, 27 anos, graduação).

Após o fim das atividades do *Skate Aranha*, Josh S. se voltou para o *power trio* de *death/black metal* *Bode Preto*. Antes, havia montado ainda o grupo *Soturnus Scullcrusher*. O grupo lançou o EP *Dark Night* (2010) contendo sete músicas e o álbum *Inverted*

<sup>111</sup> Site do selo: <http://laja.minestore.com.br/> Acesso em 31.03.2016



*Blood* em (2012). O *Bode Preto* continua em atividades até os dias de hoje. Além do lançamento no Brasil pela *Läjä Records*, o álbum foi lançado também em CD pela *Ketzer Records* da Alemanha e em *K7* pela *Goatprayer Records* do Reino Unido<sup>112</sup>.

Portanto, a utilização das novas oportunidades oferecidas pelo ambiente digital também é uma característica marcante destes trabalhos. No caso da arte gráfica do vinil do *Skate Aranha*, vale mencionar a bela ilustração da capa, produzida em parceria com o artista japonês Yuzuru Namiki a partir do diálogo travado via *Internet*. Digno de menção também é a participação de Fábio Jhasko, ex-guitarrista da lendária banda brasileira de *death/black metal* *Sarcófago* no primeiro álbum do *Bode Preto*<sup>113</sup>. Scooby, Vazin, Agnaldo Júnior e John Well<sup>114</sup>, o *Validuaté* nasceu em meio a um segmento roqueiro da cidade já bem reconhecido e que tinha como destaque o *rock* regional:

Então, quando se falava nesse *rock* piauiense que estava tendo um público cada vez maior, eu percebia que era nesta seara de estar misturando baião com *rock*. E principalmente a banda *Narguilé* fazia isso em várias músicas (Hermeto, 30 anos, graduação).

Desde o início, os integrantes do *Validuaté* sempre apostaram na produção autoral. Conforme os depoimentos recolhidos ao longo desta investigação, a despeito dos inúmeros conselhos que a banda recebeu para que também dedicassem algum espaço no seu repertório para *covers*, sob a justificativa de adquirir um público mais amplo, prevaleceu entre os integrantes a vontade de desenvolver uma carreira em torno do material próprio:

Por exemplo, tinha gente que aconselhava: “rapaz, vocês deviam tocar música *cover* pra poder adquirir um público maior”. Mas a gente já via que era uma coisa que estava fazendo porque gostava, como a maioria dos músicos que conhecemos, então, se a gente já estava fazendo isso, vamos fazer algo que a gente queira, já que não vai ter um retorno de

---

<sup>112</sup> Com informações da entrevista concedida ao site *Chiveta*.

<sup>113</sup> Além das atividades musicais, Josh S. trabalha como ator e produtor de trilhas sonoras para peças de teatro e dança, tendo já trabalhado com aclamados coreógrafos brasileiros como Marcelo Evelin e Sheila Ribeiro, assim como o diretor de teatro Gilberto Gawronski, e já se apresentado em diversas cidades no exterior. Boa parte das informações sobre os trabalhos desenvolvidos por Josh S. podem ser encontrados na esclarecedora entrevista concedida ao site *Chiveta*. Disponível em <http://chiveta.com/2013/03/14/entrevista-josh-bode-preto/>. Acesso em 30.03.2016

<sup>114</sup> Em outubro de 2016 Thiago E, um dos principais compositores do *Validuaté*, anunciou a saída do grupo.

grana muito grande mesmo. Então, por que se adaptar dessa forma? (Hermeto, 30, graduação).

Assim, o “conselho” recebido pela banda não deixa de demonstrar um procedimento regular nos segmentos artísticos: o dilema da escolha entre o convencional ou o inovador. Como se sabe, as implicações destas escolhas são muitas, e o que costuma acontecer, via de regra, no caso da escolha pelo convencional, o que significa o caminho dos profissionais integrados, é a repercussão maior das obras justamente por se inserir num circuito mais estruturado da cadeia produtiva. Já a escolha pelo inovador acarreta, via de regra, a repercussão menor e uma grande fatia do trabalho mobilizado para a própria estruturação do circuito de circulação das obras (Becker, 2008). Assim, o que se verifica nesta escolha é uma consciência das dificuldades enfrentadas por quem busca seguir o caminho menos convencional (“já que não vai ter retorno de grana muito grande mesmo”), mas que não abre mão da proposta artística que julga ser a mais deleitosa (“A gente já via que era uma coisa que estava fazendo porque gostava”), mostrando, em suma, uma postura de negação e questionamento ao caminho mais convencional (“Por que se adaptar desta forma?”), típica no perfil inconformista.

Entre o surgimento do *Validuaté* até o lançamento do seu primeiro álbum transcorreram quatro anos. Neste entretempo o grupo foi sedimentando a carreira, sobretudo a partir dos seus competentes concertos, e conseguiu chegar num patamar de reconhecimento quando do lançamento do primeiro álbum oficial — o grupo havia lançado uma *demo* homônima (data não especificada) antes — poucas vezes verificado na trajetória de outro artista do *rock* independente de Teresina no século XXI. Na altura do lançamento do disco, ocorrido no *Teatro IV de Setembro*, um dos principais espaços culturais da história da cidade, impressionava a interação entre a banda e o público, que já cantava freneticamente boa parte das canções.

Além dos muitos concertos realizados antes do lançamento do primeiro álbum, em muitas oportunidades dividindo programações com nomes renomados da música brasileira, o *Validuaté* participou também de algumas iniciativas de destaque no âmbito da música piauiense e nacional neste período. Alguns exemplos neste sentido são a

participação na *Mostra Piauí-Sampa* em 2006, evento que promove vários ramos de destaque da produção piauiense na cidade de São Paulo — gastronomia, artesanato, cultura, agronegócios, turismo, entre outros. Integrou também o projeto colaborativo que culminou no DVD *Cumbuca Cultural*, registro ao vivo de nomes emergentes do *rock* piauiense na altura, e que contou também com a participação dos grupos *Batuque Elétrico*, *Captamata* e *Conjunto Roque Moreira*. Neste período, no contexto nacional, participou de importantes eventos da música independente brasileira como a *Feira da Música de Fortaleza*.

Eis, portanto, algumas das razões para quando do lançamento do primeiro álbum — *Pelos Pátios Partidos em Festa* (2008) —, o grupo já desfrutar deste reconhecimento de crítica e público no contexto musical piauiense, elemento importantíssimo na escala de posições de determinada trajetória no campo (Bourdieu, 1996; 2003; Wacquant, 2005) ou no mundo artístico (2008). O álbum vinha com treze faixas que traziam um combo interessante de gêneros brasileiros e nordestinos — *samba*, *brega*, *reggae*, *baião* — que, articulados ao *rock*, marcaria também os trabalhos posteriores. Este álbum legaria ainda duas das músicas mais referidas pelos agentes consultados para esta tese como das mais marcantes naquele contexto devido ao sucesso que obtiveram. Estas são os *sambas* *Ela É* e *Superbonder*. A primeira vinha com um poderoso refrão, insistentemente entoado pelo público nos concertos, e que versa sobre a autoestima elevada de uma bela e enigmática figura feminina que enfeitiça corações e mentes por onde passa. Já a segunda aborda de forma irreverente e ao mesmo tempo crítica as fragmentações da sociedade contemporânea discutidas a partir do referencial da pós-modernidade. É digno sublinhar, a respeito desta última música principalmente, que apesar de ter sido a primeira composição de Thiago E, já trazia uma marca distinta que também seria notada em trabalhos posteriores do grupo, verificada na capacidade de abordar temas complexos de forma acessível. A este respeito, importa referir o cuidado especial conferido às letras pelos dois compositores do *Validuaté* — Thiago E e José Quaresma —, sem perder de vista a capacidade de formatar as músicas de uma maneira palatável:

A criatividade, a maneira com que eles tratavam o fazer da música, tanto o Quaresma quanto o Thiago, me impressionou muito. Além

disso, já existia um lance muito mais focado no conteúdo das letras unindo isso à potência *pop* que eles têm (Jorge, 31 anos, graduação).

Esta qualidade artística e alcance da obra do *Validuaté* teria sido uma marca distinta, inclusive, do período referido por boa parte dos agentes consultados no âmbito desta tese como o auge do *rock* independente em Teresina, e que teria compreendido basicamente a primeira década do século XXI. Além disso, a pujança da obra do grupo teria configurado ainda a possibilidade de aquele território mostrar um trabalho musical bem-acabado que não deixaria nada a dever ao que era produzido no restante do Brasil na altura, fato chamado por um dos agentes consultados nesta investigação de “A Vingança do Piauí”:

Olha, eu posso colocar um período [que teria configurado o auge do *rock* independente em Teresina]. Porque, pra mim, ele vai coincidir também com a existência de algumas casas de *shows* mais alternativas, que hoje não existem mais, e que davam oportunidade pra esse tipo de banda. Hoje não é tão bom como nesse período. Porque foi o aparecimento do *Validuaté* com os seus discos. Fez um sucesso muito grande e ainda hoje faz. Eles foram uma espécie assim de “A Vingança do Piauí”, [pois] finalmente o Piauí tinha alguma coisa para mostrar. Eu acho que o *Validuaté* merece toda a fama que tem, o sucesso, porque a músicas deles são muito poéticas, e os compositores são muito talentosos (George, 49 anos, graduação).

Imediatamente após o seu disco de estreia, o *Validuaté* lançou aquele que seria referenciado por vários agentes consultados nesta pesquisa como um dos mais importantes produtos fonográficos do *rock* independente de Teresina, o álbum *Alegria Girar* (2009). Com uma produção musical mais bem-acabada do que os trabalhos anteriores, este material impressionou muito na altura do seu lançamento, seja pelo aspecto da produção musical em si, que, diga-se de passagem, foi feita na capital piauiense, seja pelas parcerias com nomes distintos da música e cultura brasileira. Totalizando treze faixas, estas composições atingiriam um nível de maturidade que alçaria o grupo a uma posição diferenciada naquele segmento musical. O conjunto alargado de gêneros e influências musicais continuaria sendo um aspecto marcante. Curiosamente, um dos principais *hits* deste trabalho foi *Eu Preciso de Você*, regravação do cantor romântico Márcio Greyck. Outras músicas que se tornaram bastante conhecidas do álbum são *A Onda*, *Eu Só Quero Acabar com Você*, *Bruta Como Antigamente*, *O*

### *Hermeto e o Gullar e A Lenda do Peixe Francês.*

A opção por construir músicas com temáticas surreais, que remetem a seres imaginários em mundos fantasiosos, proporcionou duas das composições mais exuberantes da trajetória do *Validuaté*. A faixa de abertura o *Hermeto e o Gullar*, por exemplo, traz uma fábula que retrata o pedido de uma menina a uma macumbeira para que colocasse sol e lua ao mesmo tempo no céu. O primeiro astro é representado pela figura do multi-instrumentista Hermeto Pascoal, e o segundo, representado pela figura do poeta e crítico literário Ferreira Gullar. Esta ambientação toda é sustentada por um instrumental que mescla com competência o *rock* a diversas referências nordestinas e brasileiras, abrindo novos horizontes discursivos e estéticos não apenas para a variante regional, mas para o *rock* independente de Teresina como um todo (Alves, 2015).

Ainda dentro deste espectro das temáticas fantásticas, há de se destacar também a canção *A Lenda do Peixe Francês*, quadro surrealista que descreve a paixão de um peixe por uma borboleta, num final surpreendente, digno das mais típicas tragédias gregas. Um importante elemento adicional nesta música é a participação de Isaac Bardavid<sup>115</sup>, ator brasileiro que participou de novelas como *Escrava Isaura* e que também possui um reconhecido trabalho como dublador<sup>116</sup>. Em *A Lenda do Peixe Francês*, Bardavid declama com sua empostada voz parte da letra, dando um tom ainda mais comovente à música. Além de Isaac Bardavid, o disco contou também com as participações de Lirinha, ex-vocalista do grupo *Cordel do Fogo Encantado*, o poeta Ferreira Gullar e o músico Zéu Brito<sup>117</sup>, todos estes reconhecidos agentes da música e cultura brasileira, e que seguramente agregaram um enorme valor simbólico para este

---

<sup>115</sup> Para mais detalhes sobre a carreira de Isaac Bardavi: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/isaac-bardavid-voz-do-wolverine-esqueleto-outros-icone-pop-11950733> Acesso em 04.04.2016

<sup>116</sup> Tendo já emprestado sua voz para importantes personagens da cultura *pop* como o super herói Wolverine, dos *X-Men*, além do vilão Esqueleto, do *cartoon* He-Man, e do Tigrão, no *cartoon* Ursinho Puff.

<sup>117</sup> Assim como Bardavid, Lirinha recitou um trecho na música *O Hermeto e o Gullar*. Ferreira Gullar, pseudônimo do maranhense José Ribamar Ferreira, prepara o ouvinte para a atmosfera que encontrará nos cerca de 46 minutos de duração do álbum, declamando os seguintes versos iniciais: “caminhos não há; mas os pés na grama os inventarão; aqui se inicia uma viagem clara para a encantação”. Já o ator e cantor Zéu Brito participa cantando junto com o vocalista José Quaresma na música *Bruta como antigamente*, hálaria jura de amor para uma paixão sadomasoquista.

trabalho.

Após o lançamento do álbum *Alegria Girar*, o *Validuaté* lançaria ainda o EP *Este Lado para Cima* (2013), que teve boa execução principalmente por conta da faixa *Eu Te Considerava Tanto*, que veio acompanhada de um bem-produzido videoclipe dirigido pelo vocalista da banda, José Quaresma. Outro destaque deste material é um poema musicado de Torquato Neto, um dos principais expoentes do Tropicalismo, que originou a faixa *I Feel So Sad This Evening*. Três marchinhas, em formato de *singles*, foram lançadas posteriormente por ocasião do carnaval de 2016.

Além do lançamento destes produtos fonográficos e de vários videoclipes, o *Validuaté* conseguiu também alguns feitos dignos de menção. A indicação ao *Prêmio Multishow de Música Brasileira* em 2014, evento que tem como objetivo agraciar por meio de votação popular e de um júri especializado os melhores artistas musicais do país de cada ano em diversas categorias, foi um dos reconhecimentos mais relevantes para uma carreira totalmente desenvolvida em Teresina vindo de uma instância de legitimação alinhada ao *mainstream* nacional. Na oportunidade, o grupo figurou ao lado de velhos conhecidos do grande público brasileiro e de importantes pares emergentes da música independente do país<sup>118</sup>

O grupo conseguiu, também em 2014, o financiamento parcial do seu DVD via *crowdfunding* numa das principais plataformas do país, o *Catarse*, feito até então inédito no âmbito do *rock* independente de Teresina. Com um projeto que visava inicialmente angariar cinco mil reais, o *Validuaté* conseguiu reunir pouco mais do que o dobro da quantia inicial estipulada a partir de um inteligente plano de comunicação direta com os seus fãs, numa maratona que durou sessenta dias<sup>119</sup>.

No intuito de evidenciar certas preferências musicais locais, em julho de 2015 o

---

<sup>118</sup> Concorreu na categoria “Experimente”, focada nos nomes ainda desconhecidos do grande público: <http://www.cabecadecuia.com/teresina/138739/banda-piauiense-validuate-concorre-ao-premio-multishow-de-musica-2014> Acesso em 05.12.2016

<sup>119</sup> Página do projeto do *Validuaté* na Plataforma *Catarse*: <https://www.catarse.me/dvdvaliduate> Acesso em 05.04.2016

famoso aplicativo *Spotify* lançou um mapa musical com mais de mil cidades cadastradas ao redor do mundo. Nos mapas encontram-se listas com as preferências musicais de cada um destes lugares. No caso específico de Teresina, o *Validuaté* inaugurou esta lista, emplacando as três primeiras músicas, respectivamente, *Eu Preciso de Você*, *A Onda* e *Eu Só Quero Acabar Com Você*. Ainda que possua alguns limites, na medida em que tais dados não configuram uma pesquisa de fato, mas apenas a divulgação de alguns números da plataforma, esta informação, contudo, confirma a boa penetração da obra do grupo naquele contexto específico<sup>120</sup>.

A existência de um corpo de críticos inseridos em determinadas instâncias especializadas na legitimação de certas expressões culturais é condição intrínseca para a existência de um campo artístico (Bourdieu, 1996; 2003; Wacquant, 2005), sendo estes agentes mesmos pertencentes ao campo e, em diversas ocasiões, ocupando posições mais altas até mesmo que os próprios artistas. Assim, a circulação por instâncias relevantes do campo cultural brasileiro seguramente contribuiu como uma chancela externa para o valor simbólico adquirido pela obra do *Validuaté* no âmbito cultural de Teresina.

---

<sup>120</sup> Com informações de <http://www.meionorte.com/blogs/escutaessa/banda-validuate-e-a-mais-escutada-em-teresina-segundo-mapa-da-spotify-315812>. Acesso 05.04.2016



Ilustração 7 – Registros fonográficos oficiais do grupo Validuaté: Demo homônima (data não especificada), álbuns *Pelos Pátios Partidos em Festa* (2008) e *Alegria Girar* (2009), EP *Este Lado Para Cima* (2013) e singles reunidos sob o título *Carnavali* (2016).

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 28).

Portanto, desde o período do seu surgimento, há mais de dez anos (2004), até os dias atuais, o *Validuaté* construiu uma trajetória duradoura dentro de Teresina, e a sua relativa estabilidade neste percurso para os padrões da música independente parece ser confirmada na agenda de concertos periódicos e a preparação do seu terceiro álbum, ainda sem previsão de lançamento. Paralelamente aos trabalhos com o *Validuaté*, o integrante do grupo e compositor Thiago E vem desenvolvendo relevantes trabalhos com a poesia, o jornalismo cultural, na revista *Acrobata*, e em torno da modalidade *spoken word*. Em parceria com Jan Pablo, do duo *Guardia*, lançou o álbum *Cabeça de Sol em Cima de Trem* (2013), uma compilação de dezenove poemas contidos no livro de mesmo nome, e que tem como estrutura de sustentação as bases eletrônicas produzidas por Jan Pablo.



### **6.2.5. Segmentação, ostracismo e ecletismo no *rock* independente de Teresina na segunda década do século XXI**

Como sublinhado no último tópico do Capítulo 2, ainda que haja um incremento decisivo no número de projetos artísticos na alçada do *rock*, a exposição em algumas instâncias de legitimação mais clássicas é menor, daí uma das razões para a impressão de certo encolhimento da produção deste tipo de música. Como argumentado, a vida cotidiana é cada vez mais povoada pela presença forte das novas tecnologias de comunicação e informação, fato que se verifica já desde fins do século XX (Castells, 1999), e que, no caso específico da música, tem trazido mudanças substanciais que convergem para uma segmentação maior (Abreu, 2010). No caso específico do Brasil, o reposicionamento do *rock* rumo ao *underground* no que diz respeito a algumas instâncias de legitimação mais clássicas parece ser uma tônica (Alexandre, 2013), realidade essa que parece se aplicar, em certa medida, também a Teresina.

De posse deste quadro geral, é importante sublinhar que o surgimento de novas propostas artísticas no contexto analisado nesta investigação seguiu com grande vigor na primeira década do século XXI e segue até os dias atuais, delimitando de forma relativamente clara vários subgrupos dentro do *rock* independente de Teresina, e que são discutidos de forma pormenorizada no Capítulo 7. Apesar disso, não é raro ouvir em muitos depoimentos que o cenário teria declinado bastante após o final da primeira década do século XXI. O desaparecimento de alguns importantes espaços de concertos, o fim do festival *Piauí Pop*, o encerramento de algumas bandas de destaque do cenário, o desinteresse do público e a prática desenfreada e predatória do *cover* são alguns fatores que teriam contribuído decisivamente para que o segmento musical analisado nesta tese se tornasse, em determinado momento, algo reduzido a um grupo muito restrito.

Ficou bem de nicho mesmo. Tipo, você ir para um negócio destes [um show] antes unia o útil ao agradável. Você ia para uma festa que ia ser massa, ia ser divertida, e tinha as bandas autorais tocando lá. [Depois], virou uma coisa assim que era meio que uma abnegação. Tipo: trabalhei a semana toda, está no meu sábado à noite, mas eu vou dar

uma força para a galera. Porque realmente os lugares que eram mais famosos, o *Churu*, o *Boemia*, o *Raízes*, começaram a botar mais *cover* mesmo, que era o que chamava gente, e ficou nisso (Reginaldo, 27, graduação).

Este período de ostracismo teria começado por volta de 2010 e seguiria, pelo menos, até o ano de 2014, quando o surgimento de algumas iniciativas daria novo fôlego àquela produção. Mais do que uma discussão exaustiva deste momento específico, importa, por hora, sublinhar algumas questões de cunho mais estrutural que contribuem para esta sensação quase generalizada de encolhimento da influência outrora exercida pelo *rock* independente em Teresina. Dois grandes pontos onde se verificam muitas destas questões são (1) a segmentação cada vez maior do público na era digital e a (2) perda gradativa do protagonismo do *rock* enquanto música de massa em algumas instâncias de legitimação clássicas.

Sem intenção de fazer uma discussão prolongada sobre este complexo fenômeno neste momento, importa não perder de vista que a segmentação de público é uma lógica cada vez mais difundida na medida em que o digital adentra a vida social contemporânea. No âmbito do consumo cultural, uma das hipóteses mais conhecidas sobre esta conjuntura é a Teoria da Cauda Longa, contida no *best seller* de Chris Anderson (2006). Em linhas gerais, os grandes sucessos de massa, ainda que obviamente continuem a possuir um papel bastante relevante no imaginário da sociedade contemporânea, não somente no caso da música, mas de vários outros ramos da indústria do entretenimento, têm decaído progressivamente. O principal fator para tal fenômeno é a presença cada vez maior da Internet, que acaba provocando a fragmentação deste tipo de mercado em inúmeros nichos outrora pouco possíveis de serem viabilizados.

Além da segmentação do consumo cultural, há também a perda progressiva do protagonismo do *rock* em algumas instâncias de legitimação clássicas dentro do *mainstream*. Seja no contexto brasileiro, seja no contexto internacional, o *rock* já não figura com a mesma intensidade nas listas dos álbuns mais vendidos, por exemplo. A título ilustrativo, vale ressaltar que no contexto internacional dos anos 2000 apenas duas

bandas alcançaram a marca da revista *Billboard*<sup>121</sup> de álbuns mais vendidos no ano — os grupos *Linkin Park* (2000) e *Daughtry* (2007), diferentemente da década anterior, com números bem mais expressivos. No contexto nacional esta situação é ainda mais acentuada. O último álbum de *rock* a encabeçar uma lista deste gênero foi o disco homônimo do grupo *Mamonas Assassinas*, ainda em 1995<sup>122</sup>. Obviamente, há o grupo, a cada dia mais seletivo, de artistas no país que continuam com boas execuções em rádios e nas plataformas digitais, concertos lotados, muitos álbuns vendidos e *downloads* verificados. O ponto é que a regra, neste sentido, são os artistas que já construíram sua reputação no período onde essa exposição do *rock* no Brasil era mais acentuada.

É preciso atentar, contudo, as ambivalências deste último fenômeno. Ao mesmo tempo em que se percebe esta perda de centralidade por parte do *rock* em algumas instâncias de consagração mais clássicas, há um incremento cada vez mais amplo em outras instâncias emergentes. O caso do crescimento dos concertos ao vivo é particularmente emblemático no que diz respeito às principais modificações que são verificadas na indústria da música já há algum tempo (Herschmann, 2010). No caso do *rock*, este incremento é verificado principalmente no surgimento de muitos festivais cuja programação é calcada neste gênero, muitas vezes com cartazes bastante “alternativos”, e com a presença de novos artistas de sonoridade roqueira. No âmbito brasileiro da música independente, a estruturação de uma rede de festivais a partir dos anos de 1990 principalmente em torno do *rock* (Alves, 2013) também coincide com estas mudanças substanciais, sem contar no incremento também de grandes franquias de festivais internacionais como o *Lollapalooza*, por exemplo. No fundo, o que parece se desenhar é um posicionamento cada vez maior do *rock* em outras instâncias, em muitos casos, tão lucrativas como os grandes festivais, e, em outros casos, menos centrais, vide o número

---

<sup>121</sup> Com informações da polêmica matéria intitulada na revista *Veja*: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/o-rock-morreu-e-desta-vez-nao-ha-engano/> Acesso em 02.11.2016

<sup>122</sup> Com informações de matéria jornalística intitulada *O rock morreu – e desta vez não há engano*, disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-rock-morreu-e-desta-vez-nao-ha-engano> Acesso 05.04.2016. No caso específico do Brasil, a lista é feita pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD).

grande de artistas que surgem todos os dias, mas que não atingem certos patamares de visibilidade.

Tendo em vista este novo panorama verificado no século XXI, é necessário sublinhar que a produção roqueira independente de Teresina continuou seguindo o seu curso, ainda que dentro desta lógica de segmentação do consumo cultural e destas modificações em torno do consumo do *rock*. Diante desta conjuntura relativamente nova, é importante balizar novos referenciais para avaliar o que de fato configura uma experiência exitosa no âmbito do *rock* em um contexto como o de Teresina. Até pouco tempo atrás, a “saída” para a grande maioria dos artistas de um contexto longe dos grandes centros era a inserção num esquema de grande ou média gravadora que, como já discutido anteriormente, girava sobretudo em torno da venda de fonogramas em um suporte material e do recebimento de direitos sobre a execução das músicas. A divulgação dos artistas, neste sentido, era principalmente a partir dos meios tradicionais como as publicações impressas, a televisão e o rádio. Com a popularização da Internet, surgem inúmeras outras alternativas para a viabilização de empreitadas musicais nestas condições.

Portanto, o que interessa sublinhar por agora é a necessidade de construir estas avaliações a partir de outros referenciais que não aqueles outrora utilizados, cujo potencial explicativo era muito mais afinado a uma época em que o funcionamento do *business* da música era radicalmente diferente. Nos dias de hoje fatores como a exposição em programas televisivos de grande audiência, a venda de muitos discos ou a realização de longas turnês não são critérios tão decisivos para avaliar o “êxito” e a sobrevivência de um determinado contexto ou de uma determinada trajetória musical, vide os diversos casos de projetos artísticos que permanecem em atividade no país e no mundo, e cujos membros auferem os rendimentos para a sua sobrevivência a partir das atividades musicais e culturais, focando uma trajetória a longo prazo, com metas menores do que as “antigas” ambições em termos de dividendos financeiros que vigoravam até o final do século XX. É neste sentido que a grande quantidade de artistas com inegável qualidade atuando neste momento em Teresina, qualidade esta reconhecida pelos próprios agentes

em depoimentos para esta investigação, seria ilustrativo do bom momento que vive a produção musical da cidade:

O que é “não aconteceu”? É aparecer no Faustão?<sup>123</sup> (...) Vender dois milhões de discos? Fazer turnê pelo Brasil? Olha só o tanto de bandas que existe em Teresina hoje, e olha só a qualidade das bandas, meu amigo! Entende? Olha a qualidade das bandas! Eu não tenho como me lamentar. (Francisco, 48 anos, frequência universitária).

#### **6.2.6. *Guardia*: o rock independente de Teresina na era da desmaterialização da música**

O fato é que já há algum tempo estão surgindo boas ações afinadas com as oportunidades oferecidas por esta nova conjuntura, e que, inclusive, já haveriam êxitos concretos mediante os novos parâmetros a pouco explicitados, derivados do trabalho que vem sendo realizado nos últimos anos em Teresina. Um dos exemplos mais ilustrativos seria a experiência do duo *Guardia*:

Dá para esperar nada e ao mesmo tempo tudo [no que diz respeito à produção de música autoral de Teresina]. Porque as condições existem. (...) Eu penso muito que todos os resultados desses anos, desses últimos dez anos, todas as coisas já feitas, e até algumas coisas dos anos anteriores, elas são pequenas sementes que foram colocadas, foram plantadas, e que vez por outra você vê alguém citando a gente em algum lugar. No Brasil ou no mundo (...). As sementes estão sendo plantadas. É preciso que uma aconteça. Eu já acho até que aconteceu. O *Guardia Nova* aconteceu. Do jeito deles. E do jeito que eles queriam (Fernando, 31 anos, frequência universitária).

Se de fato a experiência do *Guardia* pode ser considerada exitosa tendo em vista o atual panorama de produção, circulação e consumo de música, quais seriam os fatores responsáveis por tal condição? Formado por Cavalcante Veras e Jan Pablo, os registros fonográficos de alta qualidade disseminados apenas em formato digital, acompanhados de uma produção videográfica também bastante distintiva, com boa circulação em importantes instâncias de legitimação da música independente brasileira são alguns elementos fundamentais para o reconhecimento a nível nacional, tendo os seus dois

---

<sup>123</sup> Programa dominical de maior audiência no Brasil.

álbuns figurado em listas dos melhores lançamentos do país nos anos de 2013 e 2015<sup>124</sup>.

Em entrevista para esta tese, um dos agentes envolvidos do projeto esclareceu que no início não havia intenção de fazer apresentações ao vivo, mesmo porquê, os integrantes sequer vivem na mesma cidade. O que viabiliza, em grande parte, a manutenção desta nova modalidade de carreira é o ambiente digital:

Tem realmente a desterritorialização do grupo porque a gente está fazendo meio que à distância, a gente só se encontra de vez em quando para fechar algumas coisas, mas a composição vai ajustando. A gente se fala sempre. Por telefone, Skype, os próprios *in-box* da vida. A gente está sempre trocando mensagens (Jorge, 31 anos, graduação).

Portanto, este é um dos exemplos mais representativos no contexto analisado de como o ambiente digital pode propiciar a existência de projetos outrora pouco viabilizáveis. A produção de uma certa aura misteriosa decorrente desta condição, e que aguçava ainda mais o interesse do público, é um procedimento bastante consciente:

O Guardia e o Violante [outro duo, formado por Cavalcante Veras e Makeh] tem um pouco esse perfil, eles são músicos que não fazem concertos ainda, que não estão num ambiente público, porém, estão num ambiente de Internet super marcados, muita gente conhece o trabalho deles sem conhecer o rosto, e todos os cliques não têm o rosto. No Violante existe essa configuração, tanto é que eles pediram para que eu mostrasse o rosto, mas que fosse sempre nos detalhes, que ficasse aquela atmosfera ainda de “vamos apresentando aos poucos” (Ava, 23 anos, pós-graduação).

As origens do *Guardia* estão ligadas às gravações do primeiro e também único trabalho de outro importante projeto musical do *rock* independente de Teresina dos últimos anos: o grupo *Trinco*. Em meados de 2010, os músicos gravavam o EP *Até Outro Dia*, um punhado de canções que seria o vetor de vários projetos importantíssimos nos anos posteriores. Dentre os músicos envolvidos nestas gravações estavam também Ravel Rodrigues (dirigindo o estúdio), que lançaria um EP solo homônimo em 2014 que

---

<sup>124</sup> Listas estas vinculadas pelo site *Embrulhador*: <http://www.melhoresdamusicabrasileira.com.br/2013/12/18-guardia-nova-2013.html> Acesso em 28.11.2016

repercutiu bem, além de Hugo dos Santos, que também lançaria posteriormente o EP *Todos os Santos* (2012), ainda sob o nome artístico Hugo Trincado, assim como o *single Longe é Aqui* (2015), este último acompanhado de um videoclipe. Neste período, Cavalcante Veras, vocalista do Guardia, que assistiu várias sessões de gravação do material, estreitou ainda mais as relações artísticas com Jan Pablo, Dmitri Petit e Hugo dos Santos, integrantes do Trinco, e logo começaram a formatar o material que comporia o EP *Quando Chegar*, lançado em 2011<sup>125</sup>, e primeiro trabalho.

O primeiro álbum (homônimo) do duo, lançado em 2013, teve boa repercussão no meio nacional, figurando como o 18º melhor lançamento de música brasileira daquele ano, numa lista de cem, do site *Embrulhador*<sup>126</sup>. Composto por treze faixas, o álbum tem uma diversidade de sonoridades amalgamadas principalmente em torno das bases eletrônicas de Jan Pablo. Teve a maioria dos instrumentos executados por Cavalcante Veras, Jan Pablo e Dmitri Petit, assim como participações de outros músicos convidados. O disco também contou com três videoclipes. *Setenta e Seis* e *Solução*, ambos rodados em Lisboa, e *Guardia*, com imagens captadas em Montreal. A produção videográfica no âmbito do *rock* independente de Teresina é avaliada no Capítulo 9.

O segundo disco do *Guardia*, *Imperfei* (2015) conta com doze faixas. O álbum também figurou na mesma lista do site *Embrulhador*, desta vez como o 24º melhor lançamento nacional daquele ano. O disco continuava com a síntese sonora bem equilibrada entre um leque de influências brasileiras e internacionais e ainda com forte presença das competentes bases eletrônicas de Jan Pablo. As menções a Teresina se faziam bastante explícitas, vide a faixa *Ponte Wall Ferraz*, referência ao nome de uma das diversas que cortam a cidade. De fato, o peso significativo da dimensão local num som cosmopolita de um duo cujos membros sequer vivem em Teresina é algo que chama a atenção na obra do *Guardia*. A este respeito, existe a opinião compartilhada por muitos agentes sobre o ato de carregar consigo esta dimensão do território onde nasceu, a

---

<sup>125</sup> Entrevista dada por Cavalcante Veras: <http://cidadeverde.com/playlist/56717/guardia-nova-a-banda-piauiense-que-voce-tem-que-conhecer>. Acesso em 07.04.2016

<sup>126</sup> Disponível em: <http://www.melhoresdamusicabrasileira.com.br/2013/12/18-guardia-nova-2013.html>. Acesso em 07.04.2016

despeito dos inúmeros deslocamentos, e que esta reverbera em muitas das coisas que faz, incluindo, obviamente, a sua música:

Você não tem muito como fugir de ter levado o sol de Teresina na cara a vida toda, e quando você vai fazer qualquer coisa, você faz de forma teresinense, não tem como. Então, por exemplo, quando o *BR-316* [banda de Teresina] toca *blues*, mesmo que o cara esteja tocando o B.B. King, vai ser de uma forma teresinense. Tocando o Hendrix, vai ser de uma forma teresinense. Eu acabo de fazer uma música...a música me pareceu incrivelmente solar (...). [Mas], o meu solar não é aquele solar carioca. O meu solar é o solar teresinense. Sabe? Vasto, plano, aterrorizante, doído. (Jorge, 31 anos, graduação).

Ao mesmo tempo em que há essa dimensão local sublinhada, o *Guardia* conseguiu formatar a sua obra de uma forma a ser fruída de maneira espontânea num contexto nacional, e mesmo internacional, mais amplo, vide o já citado reconhecimento por parte de importantes instâncias de legitimação da nova música brasileira. Esta capacidade de se formatar de uma maneira que não soe demasiada auto-referente é um ponto também digno de menção no trabalho do grupo. De fato, a dimensão glocal na música *rock* produzida nos últimos anos (Regev, 1994) tem vindo a se configurar como uma característica importante desse tipo de produção. Essa dimensão é discutida de forma pormenorizada já no próximo capítulo.



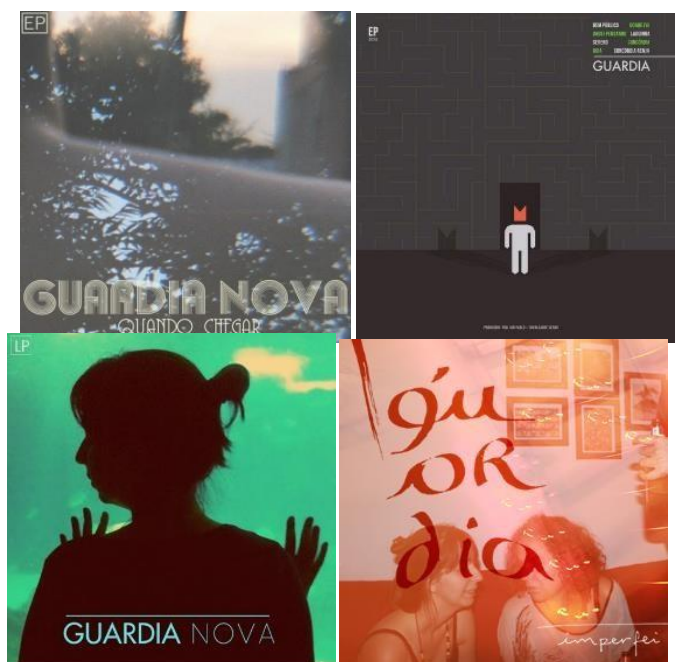


Ilustração 8 – Produção fonográfica do grupo Guardia: EP *Quando Chegar* (2011), EP II (2013), álbum *Guardia Nova* (2013), álbum *Imperfei* (2015).

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 28).

Obviamente, *Guardia* e *Validuaté* são exemplos de êxito distintivos naquele contexto. Como será discutido mais à frente no capítulo sobre o banco de artistas catalogados no âmbito do *rock* independente de Teresina no decorrer do século XXI, a efemeridade de muitas iniciativas ainda é uma lógica preponderante. Além disso, o fator sustentabilidade financeira é um tópico ainda deveras problemático. No entanto, a existência de tais empreitadas relativamente exitosas, exemplificadas nesta descrição das estratégias e ferramentas utilizadas por estes artistas, sugere que o momento atual, quando corretamente trabalhado, é bem mais permissivo para o surgimento de trajetórias que repercutam para além do contexto restrito de Teresina, possibilitando aos artistas, em muitas oportunidades, tirar o sustento financeiro das atividades em torno das práticas musicais, ainda que dificilmente apenas do trabalho em um projeto autoral<sup>127</sup>.

<sup>127</sup> Neste sentido, é particularmente emblemática a fala de André de Sousa, nesta ocasião, acompanhando o *Conjunto Roque Moreira*, em que afirmava: “Dá para viver de música no Piauí?”, que o agente responde da seguinte forma: “Dá sim! Para viver ralando muito. Eu acho que não dá para viver é de banda no Piauí. Mas dá para viver de música. Dando aula, fazendo vários projetos, trabalhando com produção cultural, e

Em linhas gerais, a visualização panorâmica da trajetória do *rock* autoral de Teresina no século XXI, proposta neste capítulo e efetuada a partir de um esforço de sistematização da informação recolhida, permite visualizar claramente uma expansão do conjunto variado de agentes e instâncias que conformam este segmento musical. Isso significa um ganho substancial de autonomia, especialização e segmentação em diversos núcleos menores mais ou menos específicos. O incremento na quantidade e qualidade das obras, fator fundamental para a delimitação de um segmento artístico (Bourdieu, 1996, 2003), é o indício mais significativo deste processo. O surgimento de trajetórias artísticas que de formas diferentes repercutiram bem, seja interna, seja externamente ao contexto de Teresina, acabam também por contribuir para uma chancela do segmento aqui analisado. Assim, o *rock* independente de Teresina adentra no século XXI de forma bastante vigorosa, com trajetórias artísticas alcançando grande prestígio na cidade (vide o caso de *Teófilo* e *Validuatê*), assim como experiências de repercussão no cenário independente brasileiro relevantes (vide o caso do *Lado 2 Estéreo*). Este estado dura mais ou menos até o final da primeira década do século XXI. Após um período marcado por um certo ostracismo, verifica-se experiências já bastante afinadas com as novas lógicas contidas no contexto de desmaterialização da música (vide o caso do duo *Guardia*). Feitas estas considerações sobre alguns dos principais marcos, artistas, produtos fonográficos e espaços de fruição verificados no âmbito do *rock* independente de Teresina no decorrer da sua trajetória, o tópico a seguir tem por objetivo apresentar a forma como está estruturado o conjunto de agentes e instâncias no qual está erigido este segmento musical no período em que ocorreu esta investigação, no decorrer do intervalo compreendido entre os anos de 2014 até meados de abril de 2016.

---

(...) com gravações, acompanhando artistas. Se você tiver esse interesse, e levar a sério, estudar, dá para viver de música, sim!”. Disponível aos 10 min e 40 seg, em <https://www.youtube.com/watch?v=HyPYCnTK2EQ>. Acesso 11.04.2016.

## Capítulo 7. – A morfologia do *rock* independente de Teresina (2014-2016)

O presente capítulo tem por intuito traçar um esquema que permita visualizar de maneira detalhada a forma como está estruturada a morfologia do *rock* independente de Teresina nos dias atuais, objetivo geral desta tese. Esta consiste no conjunto de (1) projetos musicais que promovem ou promoveram concertos e/ou que incrementam o catálogo fonográfico<sup>128</sup>, (2) das entidades produtoras de eventos e ações que auxiliam na construção e estruturação das carreiras destes artistas, (3) dos espaços de fruição desta produção musical e (4) das instâncias de divulgação e legitimação perante o público e perante os próprios agentes produtores.

A ideia de que mais do que oriundos apenas das atividades de um artista tido como um gênio e solitário criador, os formatos e significados das obras derivam das ações de um conjunto complexo e articulado de agentes e estruturas sociais (Becker, 2008; Bourdieu, 1996) é o fator-chave que move a eleição destas instâncias como elementos centrais da análise aqui empreendida. A movimentação deste grande pressuposto geral em direção a um fenômeno como o *rock* permite apreender dois grandes pontos principais (Guerra, 2010): a música *rock* é formulada a partir da influência de um conjunto variado de fatores sociais, econômicos, políticos e simbólicos. Os agentes, em meio a estes constrangimentos, lutam para imprimir suas marcas e formular significados específicos. Em suma, a síntese sociológica que equilibra a avaliação do velho jogo entre ação e estrutura, base do mundo social. De modo mais específico, com a eleição destas instâncias busca-se essencialmente seguir o clamor básico em torno das tarefas estipuladas para uma sociologia da música contemporânea: estruturar uma análise que leve em conta a música como um fato social, desviando-se das perspectivas que ainda consideram o ser humano e a sociedade como fatores extra musicais, evitando, em suma, um olhar reificado sobre a música (Carvalho, 1991).

---

<sup>128</sup> Alguns destes artistas, como no supracitado caso do *Guardia*, não fazem apresentações, ainda que produzam material fonográfico, caso também dos projetos *Long Tomorrow* e *Os Ordinários*.

Contudo, é importante ressaltar que à escolha destas instâncias, busca-se, simultaneamente, perspectivar a análise da música para além somente dos condicionantes do contexto social, conforme os já referidos pontos discutidos a partir do referencial da Sociologia Cultural da Música Popular (Cf. Capítulo 4). Busca-se, de modo mais específico, promover uma análise que traga em seu bojo o necessário equilíbrio que considere a diversidade de fatores socioestruturais que repercutem diretamente nos significados musicais sem negligenciar a sua dimensão estética, perigo recorrente neste tipo de análise. Para tanto, busca-se evidenciar, na trilha da sociologia da música proposta por Hennion (2003), que mais do que “apenas” a expressão de um grupo social específico, que se articula a partir de uma rede de estruturas, a música subjaz um conjunto complexo de mediações para existir, mediações estas verificadas nos instrumentos utilizados, nos músicos que os executam, nos processos de gravação, entre inúmeros outros aspectos. Isto significa, em última análise, reconhecer a potência da música na vida cotidiana das sociedades mais diferenciadas, explorando, na análise aqui empreendida, a via de mão dupla existente, que pressupõe os modos “como a música articula a vida social e como a vida social articula a música” (DeNora, 2000: 5).

O esquema utilizado para delimitar a realidade empírica analisada neste capítulo teve como base o modelo utilizado por Guerra (2010) na análise do surgimento, estruturação e consolidação de um segmento de *rock* com feições alternativas em Portugal. Contudo, há algumas diferenças no que tange às instâncias eleitas para apreciação, sobretudo por conta das dimensões e especificidades do território de Teresina<sup>132</sup> na comparação com o universo, bem mais ampliado, analisado pela autora. As instâncias eleitas são aquelas que no decorrer da pesquisa se mostraram mais intimamente vinculadas ao segmento em análise, configurando, assim, um alicerce fundamental para a sua sedimentação nos dias atuais.



*Tabela 4 – Representação gráfica da morfologia do rock independente de Teresina.*

*Fonte: Elaboração própria e baseado no modelo contido em Guerra (2010; 2013).*

A compreensão, em sociologia, do conjunto de pessoas e instituições necessárias para a realização dos acontecimentos e objetos definidos por um determinado mundo artístico enquanto arte (Becker, 1977a; 1977b; 2008) é outro primeiro ponto geral que fundamenta e justifica a necessidade de analisar a morfologia do *rock* independente de Teresina. De modo mais específico, e como ficará particularmente evidenciado no decorrer dos próximos capítulos, o conjunto extenso de obras verificado no segmento analisado nesta investigação só existe devido o esforço coletivo, a partir de ações mais ou menos coordenadas, de um conjunto extenso de agentes e instâncias, feitas a partir de certas lógicas específicas, nos termos de Becker (1977a), de certas convenções. Portanto, a eleição da análise da morfologia do *rock* independente de Teresina está amparada no esforço sociológico de compreender o modo bastante específico em que um grupo de pessoas e instituições trabalham coletivamente, não, obviamente, sem conflitos, em prol de algo que acreditam ser uma manifestação artística legítima.

A eleição destas instâncias também teve como norte algumas características básicas apreendidas a partir do quadro teórico das culturas urbanas contemporâneas (Crane, 1992)

e das cenas musicais (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004; Kruse, 2010; Straw, 1991; 2015). No primeiro caso, nos elementos nucleares dos mundos da cultura. Estes são os criadores culturais e o pessoal de suporte, as convenções e entendimentos compartilhados, os *gatekeepers* — curadores, críticos, DJ's —, as instâncias onde os produtos são exibidos (galerias, museus) ou onde existem performances (locais de concertos) e as audiências. No segundo caso, sobretudo a partir do referencial dos *clusters* de músicos, promotores, audiências que se desenvolvem em torno de um determinado gênero ou estilo musical num território específico. Alerta-se que não entraram de maneira central nesta análise nem as convenções e nem as audiências. Assim, o foco está voltado para os agentes e estruturas da produção e mediação que compõem o *rock* independente de Teresina.

Também devido ao intervalo de tempo que delimitou a presente investigação, a aferição da existência de um campo artístico (Bourdieu, 1993; 2003; Wacquant, 2005) no segmento analisado não foi levada a cabo nesta investigação. Assim, não foram movimentadas as três operações básicas fundamentais que permitem comprovar a existência de um campo artístico — (1) localização deste microcosmo dentro da estrutura de poder, (2) reconstituição da topologia da estrutura interna do campo artístico e (3) a reconstituição de trajetórias de indivíduos-chave que concorrem por posições no microcosmo em questão. Contudo, a opção por não realizar estas operações não impede a análise do *rock* independente de Teresina à luz da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu (1993). Como demonstrado nas páginas a seguir, são muitos os pontos verificados neste esforço de pesquisa que foram problematizados primariamente não apenas a partir do referencial bourdieusiano, mas por todo o quadro teórico discutido nos Capítulos 4 e 5.

Em primeiro lugar, o conjunto extenso de agentes e instâncias em interação catalogados permitiu verificar muitos sinais que apontam para uma relativa autonomia e especificidade no *rock* independente de Teresina no século XXI, e que podem ser verificados de modo mais específico a partir dos seguintes aspectos mencionados por Bourdieu (1996, 2003) como requisitos básicos para a existência de um campo artístico:

(1) o surgimento de um corpo de obras que reflita, de forma direta ou indireta, a própria história do campo em questão; (2) traços de relações objetivas entre estas obras;

(3) a aparição de um corpo de curadores — biógrafos, pesquisadores, entre outros — ocupados com as questões do campo artístico no qual estão inseridos. A respeito das obras, que são abordadas de forma pormenorizada no Capítulo 9, basta mencionar, por hora, o catálogo montado no âmbito desta pesquisa, contendo mais de duzentos produtos fonográficos e mais de cinquenta produtos videográficos. No caso dos curadores, esta questão pôde ser discutida principalmente a partir do surgimento recente de um conjunto relevante de instâncias de legitimação, seja no âmbito de uma imprensa oficial, seja no de uma imprensa alternativa, abordadas de forma detalhada no último tópico deste capítulo.

Ainda sobre esta parcial especialização e autonomia, é importante ressaltar a inclinação geral do *rock* independente de Teresina, ao menos no plano retórico, para o tipo de arte mais independente, contraponto às diretrizes e lógicas do mercado *mainstream*. Neste sentido, é possível afirmar, sem reticências, que o segmento analisado está bastante afinado com a realidade empírica analisada por Guerra (2015) a respeito do *rock* alternativo português, e cuja característica-chave é justamente o contraste às lógicas de uma música *rock* mais massificada, verificado nas audiências de nicho, no incremento de produtores e criadores especializados, criação de instâncias de consagração e a emergência de um conjunto de obras.

A coleta das centenas de instâncias que configuram esta lista geral foi operacionalizada principalmente a partir do acompanhamento sistemático da programação dos concertos, cujo foco foram os cartazes de divulgação veiculados nas redes sociais da Internet, nomeadamente o *Facebook*, durante os anos de 2014, 2015 e meados de 2016. A escolha por esta rede social da Internet é justificada pela convergência da informação produzida sobre o segmento musical em análise. O manuseio deste material permitiu o mapeamento dos artistas em atividade, dos locais de fruição deste tipo de música, das instâncias promotoras, dos eventos temáticos, dos preços médios de ingressos, além de instâncias associadas à produção destes eventos na forma de patrocinadores ou apoiadores. Ao longo do ano de 2015, período onde a observação na Internet foi efetuada de forma sistematizada e constante, foram catalogados 184 eventos

no âmbito do *rock* independente de Teresina, desde pequenos concertos quase anônimos até eventos consagrados ou em vias de consagração no imaginário da cidade. Feitas estas considerações preliminares, as páginas do tópico a seguir apresentam de forma detalhada os projetos musicais que compõem o *rock* independente de Teresina.

## 7.1. Projetos musicais

Os dois principais critérios para a construção da lista de projetos musicais que compõem o *rock* independente de Teresina no século XXI foram: (1) a inserção da proposta artística numa estética roqueira, desde que não enquadrada nos gêneros do *heavy metal* e do *punk*; (2) a existência de fonogramas que comprovassem a produção de material autoral. Ao todo, foram catalogados 136 projetos musicais, entre bandas e artistas-solo, dos quais 86 mantiveram alguma atividade no período temporal desta coleta, entre 2014 até meados de 2016.

Como já argumentado na introdução, foram vários os passos de delimitação até que se chegasse ao segmento escolhido para a análise. A fase derradeira antes de se alcançar este quadro de projetos artísticos foi a exclusão da pesquisa dos segmentos *heavy metal* e *punk*. Na tentativa de realizar um recorte criterioso, optou-se pela saída de ambos estes segmentos amparada na seguinte justificativa: por mostrarem indícios de coesão mais forte do que os subgrupos que compõem o que está se chamando aqui de *rock* independente de Teresina, verificada no número de projetos musicais existentes e na própria conformação enquanto agrupamentos urbanos bastante específicas (Cf, neste sentido, Janotti Jr, 2014; Silva & Guerra, 2015), ambos mostravam possuir as características gerais que permitiam análises individualizadas, portanto, fora do âmbito de ação proposto nesta investigação.

Ainda que guiado por estes pressupostos gerais, não surpreendentemente houveram várias exceções à regra. Isto se explica basicamente pelo fato de que mesmo configurando um elemento importante para a montagem do quadro aqui proposto, a configuração estético-sonora, sozinha, não congrega todos os atributos que permitem uma



proposta artística circular e cravar o seu nome na história do segmento musical analisado. Assim, apreender a especificidade do corpo de artistas que compõem o universo que está a ser problematizado enquanto “*rock* independente de Teresina no século XXI” requereu também considerar um conjunto relativamente grande de situações excepcionais.

Assim, um ponto importante deve ser esclarecido a respeito da própria nomenclatura “*rock* independente de Teresina”. Ainda que este termo esteja sendo movimentado nesta investigação sem levar em conta os segmentos *heavy metal* e *punk*, estes, obviamente, possuem as características que permitem a classificação também sob este guarda-chuva, na medida em que configuram uma fatia importante da produção roqueira autoral da cidade, assim como assumem diversos procedimentos historicamente consagrados no âmbito de atuação do universo musical independente no Brasil e no mundo, conforme discutido no Capítulo 3. Assim, o conjunto analisado corresponde a um segmento do *rock* independente de Teresina, na verdade. Contudo, no intuito de deixar a escrita mais fluída — na medida em que o termo é utilizado muitas vezes no decorrer deste relatório de investigação —, optou-se pela manutenção integral do termo, já que a ênfase excessiva desta informação (o fato de o segmento analisado não ser o *rock* independente de Teresina como um todo, mas uma grande fatia do mesmo) carregaria de forma desnecessária o texto.

A catalogação foi feita sobretudo a partir do material disponibilizado pelos artistas nas inúmeras plataformas de divulgação existentes hoje na Internet, dos já referidos cartazes dos concertos e, em menor escala, da documentação construída a partir do diálogo travado com cerca de quatro dezenas de agentes, tanto em contexto de entrevista, como fora deste tipo de interação<sup>129</sup>. Obviamente, uma catalogação desta natureza não intenta e nem pode se fazer definitiva. Mais do que isso, o objetivo principal desta lista é ilustrar de forma clara as dimensões e o caráter multifacetado que este segmento adquiriu

---

<sup>129</sup> Como já referido em oportunidades anteriores, a sistematização deste material foi um dos principais desafios nesta pesquisa. Esta “desordem” acaba por justificar ainda mais esta dimensão quantitativa. É importante frisar, contudo, algumas tentativas pontuais que têm sido feitas já por alguns agentes, vide o sítio *Agenda THE* e a secção *Autoral em Destaque*, assim como uma lista dos lançamentos de músicos piauienses em 2015 feita pelo sítio Diretório Literário, ligado ao coletivo *Geração Tristherezina*. Estas instâncias são discutidas no decorrer do capítulo.

no decorrer da sua história. Mesmo porque, há indícios suficientes para afirmar a existência de outros artistas que possuem os atributos básicos necessários para a inclusão neste catálogo e que, por motivos diversos, não constam na lista final.

A existência de artistas que se declaram autorais mas, dos quais, não foram encontrados registros fonográficos é um primeiro caso. Há os exemplos também de grupos que estão em processo de gravação dos seus primeiros registros fonográficos e não entraram neste arquivo por conta da data de fechamento<sup>130</sup>. Além, claro, da provável existência de grupos que não tenham sido detectados pela triagem realizada nesta pesquisa, já que bandas se fazem e desfazem numa velocidade impressionante, sendo a efemeridade uma marca importante deste tipo de segmento musical, característica esta confirmada também nesta investigação.

Os 136 projetos musicais catalogados que exercem ou exerceram atividades foram alocados em cinco subgrupos: *rock-pop*, *indie-rock*, *rock* híbrido e *rock vintage*, assim como o conjunto de situações excepcionais já mencionadas. Como no caso da construção do quadro geral, não se quer e não se pode fazer uma delimitação definitiva quando o tópico são as subdivisões dentro do *rock* independente de Teresina, na medida em que os subgrupos verificados permitem tranquilamente desdobramentos mais específicos em inúmeras outras subcategorias, e que não foram levadas a cabo no âmbito desta tese<sup>131</sup>. Em resumo, a organização aqui proposta é uma diante de várias possibilidades.

No que diz respeito à distribuição destes subgrupos no conjunto geral do *rock* independente de Teresina no século XXI, foram verificadas as seguintes proporções: 37 projetos musicais dentro da categoria *rock-pop*, representando 27,2% do conjunto geral; 34 projetos dentro do subgrupo *indie rock*, totalizando 25% do conjunto geral; 32 dentro da categoria híbridos, contabilizando 23,52%; 19 exceções dentro do subgrupo dos projetos excepcionais, representando 13,9% do número geral; e 14 dentro do subgrupo

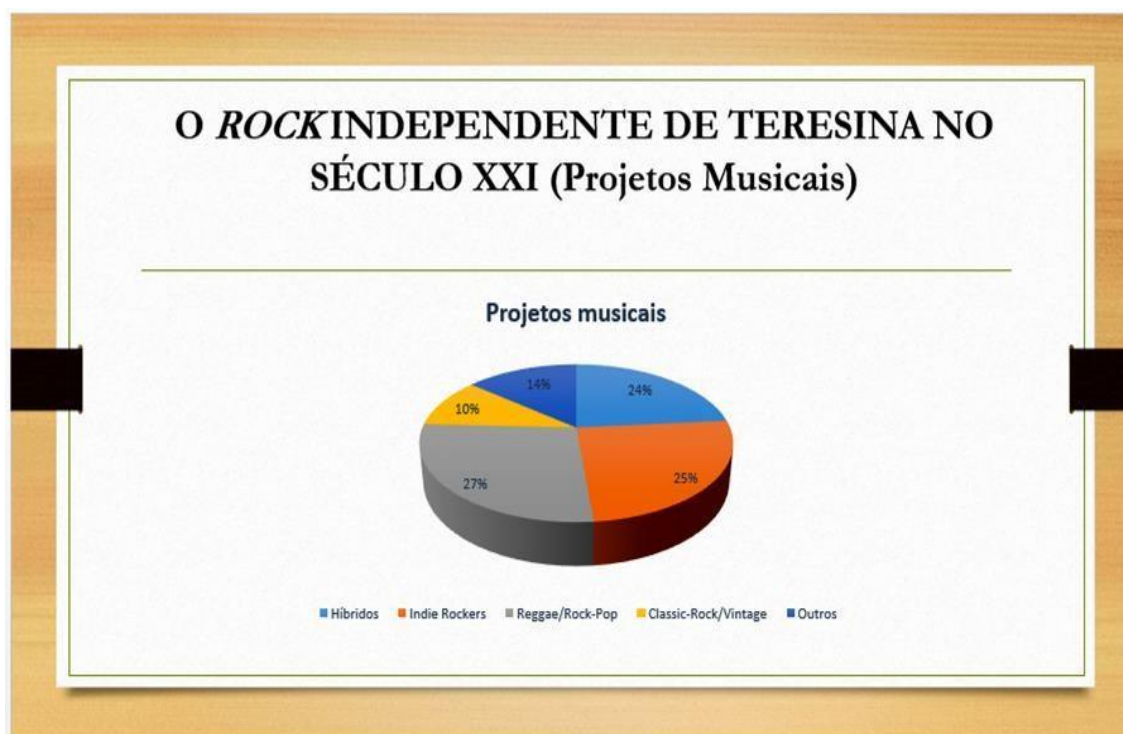
---

<sup>130</sup> A data de fechamento deste quadro foi 14.04.2016. Foi iniciado, por sua vez, no início de 2014, época do primeiro semestre do doutoramento.

<sup>131</sup> A título ilustrativo, vale a pena mencionar o caso de muitos projetos dentro do subgrupo *indie-rock* que poderiam ser agrupados numa categoria ainda mais específica chamada *rock* instrumental, e que aponta para o processo de formação de um segmento nestes moldes nos últimos anos em Teresina.

*rockvintage*, congregando 10,2% dos projetos musicais catalogados.

O principal elemento norteador para a formação destes subgrupos foi a discussão sobre as regras dos gêneros musicais (Frith, 1996). De uma forma geral, a análise das canções a partir a perspectiva dos gêneros musicais deve levar em consideração um conjunto complexo de fatores que outorgam significados às mesmas. Ou seja, além do papel ativo dos produtores (músicos, intérpretes, pessoal da indústria), o papel dos consumidores, sem perder de vista todo o entorno social no qual tais relações se desenrolam. Em suma, as condições de produção e de reconhecimento. O que deve ser apreendido nesta discussão é o fato de que a determinação de um gênero e o posterior enquadramento de uma determinada proposta artística sob a sua égide deve ter em conta, além dos aspectos puramente estéticos das canções, variantes sociológicas e ideológicas (Janotti Jr, 2003). Ou, como argumenta Frith (1996: 94): “Nós só podemos começar a compreender o sentido da estética da música popular quando nós entendemos, primeiro, a linguagem em que os julgamentos de valor são articulados e expressos e, segundo, as situações sociais em que eles são apropriados”. Neste sentido, as circunstâncias sociais e históricas é que determinam, em grande parte, esses julgamentos de valor. No caso genérico do Ocidente, por exemplo, os valores exalados a partir dessas dinâmicas estão ligados à industrialização da cultura ocorrida no século XX e a consequente comercialização da música enquanto um *commodity*. Como explanado nas páginas a seguir, os subgrupos identificados a partir da perspectiva dos gêneros musicais possuem marcas universais (o *rock vintage* e o *indie rock*), nacionais (o *rock pop*), assim como locais (o *rock regional*), demonstrando, no fim, a grande diversidade, não apenas estilística, mas também social e ideológica, do segmento musical analisado.



*Tabela 5 – Subgrupos verificados no rock independente de Teresina no decorrer do século XXI.*

*Fonte: Elaboração Própria*

No período temporal em que as atividades do *rock* independente de Teresina foram acompanhadas de forma sistematizada, entre meados de 2014 a meados de 2016, foram verificados 86 projetos musicais ativos. Este estar em atividade significa desde o lançamento constante de material fonográfico e a periodicidade das apresentações ao vivo até movimentações mais pontuais como uma reunião comemorativa de uma banda já extinta<sup>132</sup>, por exemplo.

A característica transversal básica verificada no conjunto de trajetórias artísticas que compõem o *rock* independente de Teresina é a escolha por uma postura de relativo confronto às convenções mais afinadas com lógicas mercadológicas da indústria da cultura, conforme já explicitado no Capítulo 3. A este respeito, Becker (1977a: 217) sublinha ser esta uma das escolhas fundamentais em qualquer trajetória artística, e que

<sup>132</sup> A este respeito, vale citar o caso do grupo *Amigos do Vigia*, que fez muito sucesso no início do século XXI e promoveu uma reunião comemorativa em dezembro de 2015

repercute diretamente no formato das obras:

Podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não-convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista numa ou noutra direção (Becker, 1977a: 217).

Feitos estes esclarecimentos iniciais, seguem algumas considerações sobre cada um destes subgrupos.

### **7.1.1. *Pop Rock***

No contexto anglo-saxônico, o termo *rock pop* é movimentado sobretudo no sentido de sublinhar a dimensão ambivalente existente no *rock*. Assim, ao mesmo tempo em que congrega discursos altamente subversivos, progressistas, configurando uma das mais importantes manifestações culturais de massa do século XX (*rock*), foi produzido e legitimado, de forma majoritária, desde o período imediatamente posterior ao seu surgimento, em um dos mais poderosos aparatos da indústria cultural, no caso, a grande indústria fonográfica (*pop*) (Friedlander, 2002). A formatação de um movimento nestes termos no Brasil, ou seja, uma música que carregasse os anseios de uma geração jovem e de alcance massivo, que reunisse um conjunto de propostas artísticas formatadas dentro de uma linguagem roqueira, surgiria, por conta de diversos fatores, apenas nos anos de 1980 (Alexandre, 2002; Dapieve, 1995; Motta, 2000). Apesar da diversidade estética das propostas artísticas que conformariam o chamado *Brock* naquela altura, o alcance de público relevante, além da utilização majoritária da língua portuguesa, foram as grandes características transversais deste conjunto, *a priori*, heterogêneo (Cf. Capítulo 2).

O movimento *punk*, ainda que tenha legado nomes que tiveram grande peso na história do *rock* do Brasil e boa repercussão internacional, como é o caso do grupo *Ratos de Porão*, nunca chegou a produzir um grupo razoável de carreiras que repercutissem na mesma intensidade que o *Brock*, por exemplo. Alguns dos grupos oriundos deste contexto, como o *Legião Urbana*, cujos membros eram remanescentes do contexto *punk* de Brasília, conseguiram grande visibilidade após formatarem suas sonoridades para um

padrão mais compatível com o que era verificado no *mainstream* da altura. Da mesma maneira, o *indie rock*, que começa a se esboçar com mais intensidade no final da década de 1980, configurava de forma consciente um contraponto ao então *mainstream* roqueiro, sobretudo a partir das atividades do *fanzine* e selo carioca *Midsummer Madness* (Campos, 2013), nunca atingindo, também, o mesmo nível e repercussão daquele segmento. Já o *heavy metal*, ainda que quantitativamente relevante, era um gigante desconhecido até pelo menos a época do primeiro *Rock In Rio*, em 1985. A visibilidade promovida por este evento, contudo, não alavancou um segmento musical dentro desta vertente que tivesse a mesma repercussão que os artistas ligados ao *Brock*, tanto que o *Sepultura*, maior de todos os grupos desta vertente no país, construiu sua sólida carreira naquela altura principalmente no exterior.

Assim, a maior visibilidade do grupo de artistas que compunha o *Brock*, se comparadas a outras manifestações roqueiras que também floresciam no Brasil nos anos de 1980, resultava do fato de estarem inseridas de forma mais incisiva nas principais instâncias de legitimação da altura (as grandes gravadoras, as rádios, programas de TV, imprensa escrita — revistas e jornais especializados —, trilhas de novelas, filmes e seriados, etc.). O seu caráter heterogêneo pode ser verificado na lista organizada por Dapieve (1995) sobre os principais expoentes do *Brock*<sup>133</sup>.

É neste sentido o paralelo entre o *rock pop* de Teresina e o *Brock*. Heterogêneo no seu conjunto, e ainda que nem todas as empreitadas artísticas aqui inseridas tenham alcançado grande visibilidade naquele contexto, algumas das carreiras que mais repercutiram no decorrer do século XXI no *rock* independente de Teresina estão agrupadas sob esta categoria. Grupos como *Amigos do Vigia*, *Brigite Bardot*, *Don Corleone*, *Madame Baterflai*, *Mano Crispin*, assim como os compositores Teófilo, Machado Júnior e Edvaldo Nascimento, são alguns dos mais relevantes neste sentido. A circulação frequente pelos principais espaços de concertos, pelas programações mais conhecidas, assim como a exposição mais incisiva em importantes instâncias de

---

<sup>133</sup> Estes são, de acordo com o sumário do livro *Brock: o rock brasileiro dos anos 80: Vímana, Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii*.

legitimação local (programas de rádio, TV, mídia impressa, etc.) foram procedimentos importantes para este reconhecimento, que se deu principalmente na virada para o século XXI e perdurou de forma mais ou menos constante no decorrer de toda a década dos anos 2000. Evidentemente, existiam outras variantes roqueiras na altura, contudo, sem o mesmo nível de visibilidade, com exceção do conjunto específico de artistas agrupados sob a categoria *rock* regional, que é analisado ainda neste capítulo.

Ainda que alguns destes projetos estivessem bastante associados à prática do *cover*, contribuíram de maneira pontual para o incremento do catálogo fonográfico do *rock* independente de Teresina. Como já ressaltado anteriormente, foi neste âmbito em que foram produzidos alguns dos *hits* principais daquela altura, vide o caso de Teófilo (*Uma Menina, Fascinante*, entre vários outros), Don Corleone (*Teresina Capital do Mundo, Pecado Original*), Mano Crispin (*Homem do Amanhã, Bem Melhor*) e Brigitte Bardot (*Freak Lagarta*). Foi ainda no âmbito deste subgrupo que aconteceu o que talvez tenha sido o mais representativo caso de *one-hit-wonder* da história do *rock* no Piauí, verificada no caso do grupo *Amigos do Vigia* a partir da música *Trazer Você Aqui*, que circulou numa gravação amadora naquele início de século, e se tornou também conhecida fora de Teresina.

Como discutido a seguir no tópico sobre os híbridos, as propostas artísticas agrupados sob a categoria *rock* regional também, assim como os artistas vinculados ao *rock pop*, conseguiram notável repercussão e visibilidade no contexto do *rock* independente de Teresina na primeira década do século XXI. Contudo, a diferença fundamental é que aquele primeiro conjunto de propostas possuía uma característica ímpar que não é verificada de forma decisiva no *rock pop* teresinense: a formatação das suas estéticas e discursos a partir do diálogo consciente entre elementos específicos da cultural local (piauiense, nordestina e brasileira) com um gênero transnacional como o *rock*. Assim, a diferença fundamental é que enquanto o *rock pop* teresinense está mais alinhado ao *Brock* dos anos 80, o *rock* regional está mais alinhado com a música brasileira dos anos 90, a MpopB (Abramo, 1996; Alexandre, 2013), que tinha como característica básica este caráter híbrido (Cf. Capítulo 2).

Em um resumo geral esquemático, é possível delinear o *rock pop* teresinense da seguinte maneira. Utiliza de forma majoritária a língua portuguesa. Contém algumas das trajetórias artísticas que obtiveram mais visibilidade naquele contexto, justamente por circularem de forma mais incisiva pelas principais instâncias de legitimação verificadas no início do século XXI (programas de TV, rádio e jornalismo impresso). Diversamente do subgrupo dos híbridos, os artistas que o formam não buscam promover de forma tão evidente o diálogo entre o *rock* e gêneros da tradição nordestina e/ou brasileira, ainda que, vez por outra, e de maneira pontual, isto possa vir a acontecer<sup>134</sup>. Diferentemente do grupo *indie rock*, não verifica-se uma inclinação tão evidente para as referências mais alternativas do mundo roqueiro anglo-saxão. Assim como não há uma inclinação prioritária para a adoção de uma estética afinada com o vasto conjunto identificado com vertentes roqueiras mais clássicas, e aqui problematizadas enquanto *rock vintage*<sup>135</sup>.

Uma quantidade relevante de propostas artísticas que seguiam relativamente estes procedimentos foram catalogados no segmento em análise nesta investigação, ainda que, como sublinhado, não necessariamente todas tenham tido grande êxito ou visibilidade. Neste sentido, dos 136 projetos catalogados, 36 estão alocados neste subgrupo, constituindo, portanto, o maior deles, e representando 27% do conjunto geral (Cf. Anexo 1). Deste número, 21 projetos musicais mantiveram alguma atividade no decorrer do período de observação para esta pesquisa. O *pop-rock* autoral teresinense teve um importante papel no incremento do segmento analisado nesta tese principalmente nos primeiros anos do século XXI, já que, como ressaltado anteriormente, alguns dos artistas que se tornaram mais conhecidos naquela altura estavam ligados a este subgrupo.

Analisando rapidamente a tabela com a lista dos projetos musicais que compõem este segmento, é possível apreender alguns pontos gerais. Percebe-se, em primeiro lugar,

---

<sup>134</sup> Dois dos principais representantes deste segmento, neste sentido, se utilizaram deste tipo de procedimento. Teófilo, na música *Cabeça de Cuia*, do álbum *Com Fusão* (2001), e Taiguara Bruno, na música *Alto da Felicidade*, do álbum *Eu Mesmo Sendo Sempre Eu* (2012).

<sup>135</sup> Uma vertente dentro do *pop-rock* teresinense que também constituiu uma tendência relevante é aquela que aliou as guitarras distorcidas do *rock* com outros gêneros musicais como o *reggae* e/ou o *rap*. Nomes como *Acesso*, *Cochá*, Danilo Rudah, *Full Reggae*, *Karranka*, e, mais recentemente, *Flip* e *In Nature*, são artistas que formataram as suas sonoridades numa variação bastante comum naquele contexto, e que consiste basicamente numa espécie de “*rockificação*” dos gêneros supracitados.



uma certa perda de influência do subgrupo na medida em que se avança do início do século XXI até os dias atuais. Se naquela altura o *pop rock*, junto ao subgrupo dos híbridos, representava a parcela mais em evidência no conjunto geral do *rock* independente de Teresina, há uma perda parcial de protagonismo, mesmo com a permanência de alguns importantes artistas na ativa, casos da banda *Aclive* e de Teófilo. Contudo, isso não significa, necessariamente, estagnação, como pode ser evidenciado pelo surgimento de novos nomes como *Flip* e *In Nature*, mais ligados à variante *reggae*, e pelos trabalhos de artistas como Dário Marreiros e Taiguara Bruno.

Está inserido também dentro do subgrupo *pop rock* um dos principais pioneiros da história do *rock* piauiense, o cantor, compositor e guitarrista Edvaldo Nascimento<sup>136</sup>. O artista é uma figura presente no cenário cultural da cidade desde a década de 1970, tendo travado inúmeras parcerias com músicos de renome do contexto teresinense, assim como exercido um papel destacado na produção cultural, sobretudo à frente por muito tempo da organização do festival *Teresina Capital do Rock*<sup>137</sup>. O reconhecimento da importância da trajetória de Edvaldo por parte dos pares teve o seu coroamento recentemente, e ocorreu no âmbito do projeto *Sintonia*, evento promovido pelo coletivo *Cumbuca Cultural*, no ano de 2016, e que tem como objetivo principal homenagear nomes destacados da produção musical piauiense a partir de releituras feitas por novos e experientes artistas da música do Piauí.

---

<sup>136</sup> Alguns agentes poderiam se perguntar o porquê de Edvaldo Nascimento não estar compondo o subgrupo do *rock vintage*, sobretudo por conta do seu estilo de tocar guitarra, muito similar ao de grupos de *rock* mais clássicos como *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, entre outros. No entanto, o parâmetro utilizado para esta classificação em específico foi a compilação *Rock 30*(2015), que contém gravações de várias fases da sua carreira, e onde é possível perceber uma variedade na formatação das canções que extravasa os pressupostos do subgrupo *vintage*. No fundo, agregar o artista dentro do subgrupo do *rock pop* acaba por ilustrar com mais nitidez as diversas facetas do seu trabalho.

<sup>137</sup> Em 2016 o festival foi organizado pela *Althervativa Produções*.



Ilustração 9 – Álbum *Labirinto* (2012), da banda Aclive, *Senhora ou Senhorita* (2005), da banda Madame Baterflai, e álbum *Eu Mesmo Sendo Sempre Eu* (2012), de Taiguara Bruno.

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 19 e 28).

Por um lado, ainda que estes artistas tenham adquirido algum sucesso naquele contexto musical, soa forçoso classificar o subgrupo do *rock pop* sob o rótulo estrito dos profissionais integrados (Becker, 1977b), cuja característica básica é a postura mais alinhada com convenções comerciais, e cuja consequência mais comum é a maior repercussão das obras. Pelo contrário, a decisão em trabalhar as próprias músicas em uma cidade como a de Teresina aproxima muito mais este tipo de artista do profissional inconformista (Becker (1977b), já que a atitude autoral, naquele tipo de contexto, é (ainda) um grande ato de negação à cartilha do “sucesso”, não obstante os casos de êxito neste sentido relatados no Capítulo 6, mas que ainda configuram exceções dentro do conjunto geral. Por outro lado, na comparação com os outros subgrupos que compõem o *rock* independente de Teresina, o *rock pop* apresenta uma postura de tensionamento, via de regra, menos intensa na sua relação com uma arte comercial quando comparada às posturas dos outros subgrupos.

### 7.1.2. *Indie rock*

Enquanto um gênero de música popular, o *indie rock* tem origens no movimento pós-*punk* da Grã-Bretanha de meados dos anos de 1980 que buscava essencialmente radicalizar as reivindicações por autonomia artística no âmbito de uma indústria

altamente comercial<sup>138</sup>. Via de regra, o *indie rock* costuma ser problematizado sob o grande guarda-chuva conceitual do *rock* alternativo<sup>139</sup>. Não surpreendentemente, e assim como boa parte dos movimentos culturais que se propõem contra-hegemônicos, o *indie rock* também é marcado por muitas contradições, na medida em que pode também configurar inúmeras barreiras para os não-iniciados nesse universo (Hesmondhalgh, 1999).

É neste sentido que Hibbett (2005) argumenta que o *indie rock*, além de um gênero musical, funciona também como um método de diferenciação social privilegiado, assim como uma importante ferramenta mercadológica. Para este autor, existe mesmo um paralelo entre *indie* e alta cultura, verificado nos fatos de que ambos dependem de uma certa falta de popularidade para serem valorizados, assim como conhecimentos bastante especializados para serem plenamente fruídos.

São várias as características particulares que permitem delimitar o *indie rock* enquanto um gênero de música popular:

Questões como circular em selos independentes, estar fora de programas de televisão, usar a internet como forma de circulação, não fazer parte do *mainstream*, gravações com a poética de *home studio*, uso de muitas guitarras, de vocais suaves, de letras mais existencialistas, do hibridismo musical, do minimalismo, das distorções, da autonomia criativa, da originalidade são algumas marcas que fazem com que esta comunidade perceba e identifique determinadas sonoridades como *indie rock* e o associe à ideia de gênero (Gumes, 2012: 8).

No contexto brasileiro, bandas como *Maria Angélica Não Mora Mais Aqui* e *Fellini* foram os precursores do gênero, que começaria a ganhar contornos mais específicos no final da década de 1980. É justamente em 1989 que surge no Rio de Janeiro o fanzine *Midsummer Madness*, que posteriormente daria origem ao selo de mesmo nome, e que buscava trabalhar com bandas especificamente ligadas ao segmento *indie rock*, numa tendência alternativa ao *mainstream* da altura, completamente preenchido pelos artistas ligados ao *Brock* (Campos, 2013).

---

<sup>138</sup> Ver, neste sentido, a discussão empreendida no capítulo três.

<sup>139</sup> Para mais detalhes sobre o rock alternativo, ver o verbete de Shuker (1999)

Ainda que em um primeiro momento a existência de um segmento *indie rock* em Teresina possa ser colocada em causa, sobretudo quando se olha para as trajetórias que obtiveram mais sucesso e visibilidade naquele contexto no século XXI, conforme descrito no Capítulo 6, o manuseio do material referente a este subgrupo o coloca como o segundo em incidência no âmbito do *rock* independente de Teresina, com 32 projetos catalogados (Cf. Anexo 2) no século XXI, representando 25% do conjunto geral. Destes, 20 mantiveram algum tipo de atividade no período compreendido entre 2014 e abril de 2016. Um dos primeiros vestígios verificados nesta pesquisa que apontam a formação de um subgrupo *indie rock* em Teresina é a formação da banda *Ravena*, em 1994. O grupo chegou a lançar um EP chamado *Lonely Noise* (1999), numa qualidade surpreendente para o material fonográfico que era produzido naquela altura na capital piauiense. O desdobramento mais frutífero do pioneirismo do *Ravena* foi a formação do grupo *Növa*, em 2003.

Fato é que no início do século XXI o *indie rock* configuraria uma importante tendência no conjunto geral do *rock* independente de Teresina, ainda que suas atividades fossem pouco conhecidas de um público mais amplo, sobretudo quando comparadas aos artistas que obtinham maior visibilidade naquele cenário musical, e ligados principalmente ao grupo do *rock* regional e do *pop-rock*. A existência de um número relevante de projetos musicais, de espaços de fruição e de eventos específicos dedicados a este tipo de música era um fato consumado naquela altura<sup>140</sup>, e configuram um conjunto cabal de provas da relevante movimentação em torno do *indie rock* em Teresina na primeira década do século XXI.

---

<sup>140</sup> Grupos como *Bedtrip Clube*, *Devotchka*, *Tequinoisi*, e, um pouco mais tarde, *Atun*, *Lisbela*, *Trinco e Wake Up*, *Killer!*, da programação de espaços como o *Trilhos*, o *Burguer Monstro* e a boate *Mercearia*, festivais como o *Até a Última Nota*, *THE Indies*, *A Corte*, eventos como as festas *Hooligans* e *Rock da House*.



Ilustração 10 – EP *Até Outro Dia* (data não especificada), do Trinco, o álbum *Refém da Sutileza* (2010), do duo *Canis Vulgaris* e o álbum homônimo (2016) de Hugo dos Santos.

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 28).

De fato, existe a impressão compartilhada por muitos dos agentes ali inseridos de que o auge do *indie* em terras teresinenses teria ocorrido neste recorte temporal, o que não gera surpresas, na medida em que esta opinião é a mesma quando o tópico é o *rock* independente de Teresina como um todo. A ideia de que havia uma cultura alternativa dentro do *rock* autoral da cidade nestes primeiros anos do século XXI ocupa uma dimensão relevante nas memórias de muitos agentes que vivenciaram aquele período:

Eu sempre gostei de bandas aqui em Teresina que viveram um circuito mais *indie*, mais *underground*. Que não tiveram o mesmo alcance dessas bandas que ficaram mais populares, mas [...] que realmente fizeram a minha cabeça basicamente de 2004 até 2010 (...). Por exemplo: o próprio *Bedtrip Clube*. O início do *Wake Up, Killer!*. Tinha uma banda aqui muito legal, uma banda de *indie* puríssima chamada *Devotchka*. Tinha um festival aqui chamado *Até a Última Nota*. E que era a cara de um lance alternativo aqui em Teresina. De uma cultura alternativa dentro da música, dentro do *rock*. E aquilo ali me enchia os olhos. Eu era encantado com aquilo, eu queria fazer parte daquilo. Então, isso foi o que mais fez a minha cabeça do que uma festa com *reggae* e uma temática regional, que dava muita gente nessa festa, mas não fazia a minha cabeça (...). Bandas *indie* muito legais como *Atun*, como *Lisbela*, como *Devotchka*, *Bedtrip Clube*, *Tequinóisi*. Essa galera paramim é inesquecível (George, 49 anos, graduação).

A existência de um perfil mais ou menos delineado, com notáveis membros destes grupos inseridos nas classes médias, é outra característica marcante deste subgrupo. Neste sentido, o acesso à Internet de alta-velocidade num período em que este tipo de

possibilidade era, de fato, um privilégio, teria sido um fator decisivo que permitiu a conexão direta com o que de mais relevante ocorria no cenário cultural alternativo, culminando na formação de muitos grupos e instalando este círculo virtuoso *indie* na capital do Piauí:

Era uma juventude urbana, essencialmente de classe média, classe média alta, acesso à internet banda larga numa época em que quase ninguém tinha. [Então], a gente tinha contato com o que estava rolando no mundo da época. E a gente estava ligado no que estava acontecendo. Os *Strokes* há alguns anos tinham lançado o *Is this It*, que tinha sido considerado uma salvação do *rock* (...). O nascimento do *Artic Monkeys*. Que foi a primeira banda de *rock* dessas mais famosas hoje em dia que estourou na Internet. Que antes dos caras lançarem o CD, eles já eram famosos no mundo todo por causa da Internet. E aí você viu o exemplo que te movia para tentar fazer aquilo também. Então, o seu horizonte já passa a ser outro você tendo o contato com muitos exemplos. E aí a galera começou. Você via a galera tocar. “Vamos fazer a nossa banda”. “Vamos fazer nosso projeto também”. E aí começou aquele círculo virtuoso. E as bandas aparecendo (Reginaldo, 25 anos, graduação).

Foi justamente no mundo virtual que se instalou naquela altura um dos mais importantes pontos de confluência dos agentes em torno da produção *indie* teresinense: a comunidade *Indie The*. Além de um local onde se travaram inúmeras discussões sobre a produção autoral da capital piauiense, a comunidade serviu também como canal para o primeiro contato de membros que formariam importantes grupos do *indie* de Teresina. O formato que permitia uma interação maior entre diversos internautas — diferente do *Mirc*<sup>141</sup>, plataforma mais utilizada até então, e que privilegiava principalmente os *chats* entre duas pessoas — foi muito importante para incrementar as atividades naquele contexto, confirmando o papel fundamental das novas tecnologias de comunicação e informação no incremento de manifestações culturais fora, *a priori*, dos tentáculos da indústria da cultura (Fiske, 2010):

Porque com o advento da banda larga e do *Orkut*, o pessoal começou a se comunicar muito mais. Antes era só o *Mirc*. A Internet é um fator extremamente importante para a música aqui em Teresina. Antes, as pessoas se comunicavam por *Mirc*, mas, nem todo mundo tinha

---

<sup>141</sup> Para mais informações sobre o *Mirc* consultar: <http://olhardigital.uol.com.br/noticia/mirc-o-que-existe-la-hoje/25628>. Acesso em 03.11.2016

acesso, e também nem todo mundo você conseguia marcar um horário e podia deixar alguma mensagem. Você só conseguia falar com aquela pessoa se fosse instantaneamente. (...) Porque quando você tem uma comunidade como é a do *Orkut*, e que você agrega pessoas, e você pode deixar uma mensagem lá que a qualquer hora do dia outra pessoa vai ver e vai comentar, isso une as pessoas. Até porque é uma comunidade, não é só uma conversa entre duas pessoas. E quando a banda larga apareceu, e o *Orkut* e etc., muita gente aderiu ao *Orkut*, e foi logo criada uma comunidade chamada *Indie The* no final de 2004, começo de 2005, pelo Sam Drade, o Samuel. É uma comunidade que foi o núcleo da música alternativa em Teresina. Claro, não foi o único. E aí, eu posso citar o núcleo que sempre existiu no Dirceu (...). No *Indie The*, eu conheci muita gente lá. (Marky, 32 anos, graduação).

Hospedada na extinta rede de relacionamentos *Orkut*, a comunidade configurou também uma verdadeira arena onde verificavam-se as hierarquias entre os vários agentes. As formações de alianças específicas em torno de determinados tópicos e, principalmente, os principais tensionamentos existentes não apenas *no indie rock*, mas no contexto roqueiro mais geral da cidade, também eram características bastante visíveis a partir da observação mais atenta da interação entre os membros da *Indie The*.

De uma forma geral, a *Indie The*, na sua ambivalência, funcionou como uma verdadeira instância de legitimação, arrancando ainda hoje seja os suspiros nostálgicos dos acalorados debates, seja as menções não muito honrosas dos que se sentiam à margem da dimensão legitimada daqueles discursos. Atualmente, a comunidade se encontra hospedada no *Facebook*, contudo, longe da repercussão que obteve no seu período áureo, na segunda metade dos anos 2000<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> No que diz respeito à repercussão dos projetos musicais do ponto de vista dos agentes consultados no âmbito desta tese, o primeiro caso, em ordem cronológica, de destaque, além dos já citados *Növa* e *Devotchka*, foi o do grupo *Tequinóisi*. Apesar dos poucos registros fonográficos coletados nesta investigação, existe uma ideia mais ou menos generalizada da importância do grupo para as primeiras movimentações do *indie-rock* em Teresina no século XXI. O grupo manteve atividades de 2003 até 2009, época em que o guitarrista e vocalista Fabiano de Cristo mudou-se para Brasília. Outro projeto musical bastante referenciado é o *Bedtrip Clube*. Formado em meados de 2004, a banda passou por diversas formações em torno dos irmãos Arthur V. Sousa e Caio Graco. Lançou uma *demo* homônima (data não especificada) que, apesar das limitações técnicas do registro, repercutiu bastante bem no cenário *indie* teresinense, e teve o reconhecimento de um dos principais pontos de aglutinação da música independente brasileira nos anos 2000, o *site Trama Virtual*. Os rapazes do *Bedtrip Clube* tentaram a sorte em São Paulo no ano de 2008 até dividirem-se, com alguns membros permanecendo em São Paulo e outros retornando para Teresina. Foi pouco antes deste período que o grupo gravou um EP homônimo (2008), composto na sua maioria por registros mais bem-acabados das músicas da primeira *demo*, assim como o videoclipe da canção *Caminhos Estranhos*. A qualidade do material lançado naquela altura impressionou positivamente.

Assim como no conjunto geral do *rock* independente de Teresina, há uma confluência nas falas dos agentes consultados de que haveria uma diminuição das atividades em torno do *indie rock* sobretudo a partir da segunda década do século XXI. Apesar desta sensação de enfraquecimento, grupos novos continuaram a surgir, formando, inclusive, subdivisões bastante específicas, e que podem vir a configurar tendências num futuro não tão distante. Assim, no início dos anos 2000, o *rock* mais “puro”, amparado principalmente na tríade guitarra-baixo-bateria, ocasionalmente com a inserção de teclados e sintetizadores, não raramente com letras em inglês, era predominante<sup>143</sup>. No decorrer deste período, inicia-se também uma tendência com o surgimento de grupos instrumentais a partir da segunda metade dos anos 2000<sup>144</sup>. Mais próximo aos dias atuais há o aparecimento de projetos calcados na música eletrônica<sup>145</sup>.

O perfil do artista inconformista (Becker, 1977b) aparece com bastante pujança no subgrupo *indie-rock*. Se, como já ressaltado, esse perfil é o que caracteriza de forma mais completa o conjunto variado de artistas inscritos no *rock* independente de Teresina, a exacerbação desta tendência no *indie-rock* teresinense é verificada numa oposição mais decidida no que diz respeito às normas tradicionalmente instituídas para o reconhecimento comercial, o que inclui não apenas renegar certos códigos de conduta de sucesso, adotando outros quase diametralmente opostos, mas também buscar a criação de um circuito onde possam divulgar a sua própria produção, fator parcialmente verificado no período onde as atividades deste subgrupo foram mais intensas, com a criação de uma rede bastante específica de colaboradores, assim como a formação de um público mais restrito do que os outros segmentos. Outro ponto importante neste sentido diz respeito ao alcance das obras, bem menos abrangente do que a dos outros segmentos analisados, apesar de este ser o segundo subgrupo no que diz respeito ao volume de projetos artísticos catalogados. Por último, importa reafirmar que oposições deste tipo são sempre parciais,

---

<sup>143</sup> Caso dos grupos *Ravena*, este ainda nos anos de 1990, *Növa*, *Bedtrip Clube*, *Devotchka*, *Natea*, *Nelson Theresa Café*, *Tequinóisi* e, mais recentemente, *The Reid* e *Flores Radioativas* (Cf. Anexo 3).

<sup>144</sup> Cujo caso emblemático é o do *Wake Up, Killer!*, e que também originaria projetos como *Anna Werther* e *Long Tomorrow* (Cf. Anexo 3).

<sup>145</sup> Como o *Ultra Mega Master* e o *Perduvoyage*, muitos dos quais de caráter experimental, como o *Cigarretes Over* e *Undead Electric Hyena* (Cf. Anexo 3).



instáveis e paradoxais, e com o *indie rock* em Teresina não é diferente. Assim, por mais que a reivindicação em torno de uma música “diferenciada” seja uma postura comum, a opção por usufruir de uma instância de legitimação inserida num esquema mais convencional, como a participação num grande festival comercial como o *Piauí Pop* (Cf. Capítulo 6), quando possível, é, via de regra, levada a cabo sem grandes questionamentos.

### 7.1.3. Híbridos

A categoria “híbrido” é movimentada pelo menos desde o período do Império Romano para designar a massa de estrangeiros que ali chegavam e se “misturavam” à população local. Desde então, vem sendo mobilizada no decorrer da história da humanidade em diferentes contextos para a análise de diferentes fenômenos. Na última década do século XX, este termo é adotado com mais frequência para as reflexões sobre certas dinâmicas que ocorrem com cada vez mais frequência e num ritmo cada vez mais acelerado: processos de descolonização, globalização, cruzamento de fronteiras e fusões artísticas, literárias e comunicacionais (Canclini, 2003).

Em termos de análises culturais, Canclini entende o termo como os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003: 19). Obviamente, estas estruturas anteriores, antes de passarem pelo processo de hibridações culturais, são frutos de outros processos dinâmicos, não existindo, portanto, a “pureza” quando se argumenta sobre dinâmicas culturais.

Na sua abordagem sobre os processos de hibridações culturais na América Latina, o autor argumenta sobre o embaralhamento cada vez mais intenso entre o culto, o popular e o massivo. Em linhas gerais, a primeira categoria diz respeito ao repertório associado à elite cultural, e abordado principalmente no âmbito de disciplinas como a história da arte e a literatura. A segunda engloba o conjunto de saberes e práticas tradicionais, e é tratado principalmente por campos como o da antropologia e do folclore. A terceira e última configura a vasta produção das indústrias culturais contemporâneas, e é abordada

principalmente no âmbito dos estudos de comunicação e de semiologia.

Canclini (2003) enumera três pontos fundamentais que contribuem para o desmantelamento parcial destas categorias canonizadas: (1) a quebra das coleções organizadas pelos sistemas de apreciação; (2) a desterritorialização (perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais) e reterritorialização (recuperações relativas e parciais de novas e velhas manifestações culturais) dos processos simbólicos; (3) a expansão cada vez maior de gêneros “impuros”. No caso específico da música, os cruzamentos culturais são acelerados, e uma das causas principais é o acesso maior às inovações tecnológicas:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o Jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana (Canclini, 1997: 23)

Enquanto fenômeno que se desenvolve no âmbito de uma indústria cultural já bem consolidada, o *rock* mostra-se como um fenômeno tipicamente glocal. Assim, ainda que tenha nascido numa matriz anglo-saxônica, este gênero musical tem sido apropriado e retrabalhado em contextos fora deste universo. Neste sentido, são muitos os exemplos (Brasil incluído) de arranjos locais específicos que permitiram ao *rock* tomar dimensões planetárias (Bennett, 2001) com “valor artístico” comprovado (Regev, 1994). No caso específico de Teresina, vale ressaltar que uma fatia substancial dos projetos artísticos catalogados promovem, a partir de diferentes procedimentos, este diálogo entre local e global a partir da articulação de uma matriz sonora roqueira com gêneros e tradições populares nordestinas e brasileiras.

É a partir destas reflexões preliminares sobre os processos de hibridações culturais que se dirige o olhar para o terceiro subgrupo em incidência no *rock* independente de Teresina: o dos projetos musicais cuja base conceitual consiste na fusão entre o massivo *rock* e gêneros e tradições populares nordestinas e/ou brasileiras, e que conta com 31 projetos catalogados, representando 23% do conjunto geral analisado nesta tese (Cf.

Anexo 3). Deste total, 22 mantiveram algum tipo de atividade no período de investigação da tese.

Dentre a miríade de formas que este tipo de procedimento pode apresentar, uma em particular chama mais atenção por conta do sucesso obtido em Teresina, principalmente a partir dos primeiros anos do século XXI, e que ficou conhecida como *rock* regional<sup>146</sup>. Como ressaltado anteriormente, grupos como *Batuque Elétrico*, *Conjunto Roque Moreira*, *Captamata*, *Narguilé Hidromecânico*, *Os Oliveira*, *Validuaté*, e artistas-solo como Hernane Felipe, Nando Chá e Roraima, obtiveram uma boa visibilidade no conjunto geral da música teresinense. A possibilidade de identificação imediata de marcas locais dentro de uma estética roqueira foi um dos principais motivos, na perspectiva de muitos agentes consultados, para este sucesso:

A galera mais velha guarda do regional como Teófilo, *Roque Moreira* e *Validuaté* marcou muito mais a cena e deram muito mais a cara do que é o *rock* piauiense deste século. Até porque foram muito mais organizados do que a gente [o segmento *indie-rock*] e conscientes da necessidade de registrar a produção deles (...). Fora o fato dessa *vibe* do *forró*, do *xote*, estar muito no nosso inconsciente coletivo, tem muito apelo pra gente que é aqui do Nordeste. Você pode ser o maior roqueiro do mundo, mas se tocar um *Mastruz com Leite*<sup>147</sup>, isso vai te trazer alguma lembrança, é a nossa cultura, não adianta, e o fato dessas bandas terem trabalhado muito e bem essa mescla do *rock* com o nosso regionalismo ajudou nesse processo (Reginaldo, 27 anos, graduação).

Mas no que consistiria exatamente esse *rock* regional que tanto repercutiu não só em Teresina, mas no estado do Piauí como um todo, a partir do final dos anos de 1990, e que teve uma relevante visibilidade pelo menos por toda a primeira década do século XXI? Sem pretensões de empreender uma análise musicológica<sup>148</sup>, mas, também, consciente da importância de não pular esse importante tópico do objeto analisado, buscou-se traçar minimamente algumas considerações gerais, sobretudo a partir dos

---

<sup>146</sup> Adaptação do termo nativo “regional” ou “música regional”, bastante utilizado no período para designar estes projetos que promoviam o diálogo entre local e global no contexto analisado.

<sup>147</sup> Banda de *forró* de grande êxito comercial na década de 1990.

<sup>148</sup> Um trabalho muito interessante neste sentido é o realizado por Mário Rodrigues (2014) sobre as hibridações culturais na música *Remédio Caseiro*, do grupo *Narguilé Hidromecânico*

depoimentos dos agentes no âmbito das entrevistas, sobre esta variante fundamental dos hibridismos verificados no segmento musical em análise.

De uma forma geral, existe a ideia de que o *rock* regional seguia alguns procedimentos musicais mais ou menos standardizados. A alternância entre o *rock* e os gêneros locais ou nacionais numa mesma faixa é um primeiro ponto a ser ressaltado. Assim, as músicas poderiam iniciar com estrofes mais amenas calcadas nestes gêneros antes de adentrar num refrão explosivo, cuja intensidade da música era amplificada com a entrada do *rock*<sup>149</sup> ou vice-versa.

A exploração de temáticas que abordavam explicitamente peculiaridades locais nas letras é outro ponto importante a ser mencionado neste sentido. Destas, muitas sublinharam questões específicas de Teresina como o seu folclore, as altas temperaturas, locais marcados no inconsciente coletivo daquela população, personagens ilustres e bebidas típicas da capital piauiense<sup>150</sup>. Essa combinação explosiva fez surgir uma variante que funcionava muito bem sobretudo nos concertos, justamente por fornecer ao público o tipo de música que permitia a expressão corporal mais alinhada a uma certa “nordestinidade”, verificada nos gêneros locais como o forró, junto ao reconhecimento de uma certa identidade coletiva local imediata por conta das temáticas em muitas das letras. Tudo isso movido às guitarras distorcidas inerentes ao *rock*.

O desenvolvimento progressivo desta tendência teve como uma de suas manifestações mais evidentes a *Primeira Amostra Cumbuca Cultural*, uma das iniciativas que obteve maior repercussão no *rock* independente de Teresina na primeira década do século XXI. Realizada no dia 01 de novembro de 2007, esta primeira edição de concertos contou com os principais nomes do *rock* regional em atividade naquela altura, lotando as dependências do *Espaço Noé Mendes*, na *Universidade Federal do Piauí*. O registro em DVD das apresentações dos grupos *Batuque Elétrico*, *Captamata*, *Conjunto Roque*

---

<sup>149</sup> Caso das canções *Me Abana Bem*, (*Validuatê*) *Crepúsculo*, (*Conjunto Roque Moreira*), e *Cimento*, (*Captamata*).

<sup>150</sup> Respectivamente *Cabeça de Cuia* (Teófilo), *Me Abana Bem* (*Validuatê*), *Mercado Central* (*Batuque Elétrico*), *Torquatonight* (*Os Oliveira*), *Vendedor de Cajuína* (*Conjunto Roque Moreira*).

*Moreira e Validuaté* foi um dos primeiros dentro deste formato naquele contexto<sup>151</sup>. Nas edições seguintes, o perfil do evento foi mais diversificado, com representantes de outras vertentes da música autoral de Teresina. O êxito da empreitada foi bastante ilustrativo do bom momento pelo qual passava a música autoral da capital piauiense naquela altura, sobretudo em termos de público:

O Cumbuca Cultural foi um trabalho bonito. Foi um trabalho que visava a produção de público. Aqui, por exemplo, eu não me lembro (...), mas eu creio que o primeiro Cumbuca que aconteceu foi a primeira vez em que houve fila de entrada (...) no Noé Mendes, a primeira vez que um *show* autoral em Teresina teve fila para entrar. E era uma coisa que...fazer essa observação é uma observação romântica. Saber que...olhar aquilo ali e saber que vai dar certo: “olha, (...) está acontecendo (Fernando, 31 anos, frequência universitária).

Principalmente a partir da segunda década do século XXI, há sinais cada vez mais evidentes de algumas mudanças substanciais na produção autoral de Teresina, incluindo, obviamente, o subgrupo dos híbridos. Assim, ainda que continuem a surgir novos projetos, a sensação de uma diminuição de interesse, por parte do público, pelo *rock* regional, é uma opinião recorrente na fala de vários artistas.

A moçada hoje está mais desligada disso (...). Eu acho que a música mudou muito (...). O acesso ao mundo é bem diferente. Aí você vai para o *show* hoje dessa moçada mais nova e o público pede outra coisa. Pede a música do mundo (...). A música da rede. Que você sente interligado com o mundo (...). Eu não vejo uma vantagem e uma desvantagem em nada. Nem lá, para a gente, e nem aqui. Nós somos, produzimos, nós fizemos o que o nosso público queria que a gente fizesse. Nós fomos coerentes (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

O aprofundamento em torno de tópicos como as preferências do público, assim como as motivações artísticas para o delineamento de certas propostas estéticas, são questões que extravasam os objetivos estipulados nesta tese. O mais importante nesta discussão é sublinhar, tomando como referência a lista dos projetos surgidos nos últimos anos dentro do subgrupo dos híbridos, o fato de que a mistura mais comumente associada

---

<sup>151</sup> Com informações a partir da reportagem <http://arquivo.medplan.com.br/materias/15/5291.html>. Acesso em 26.04.2016

ao *rock* regional é menos verificada, o que significa muito mais a exploração de novas possibilidades dentro deste tipo de lógica do que a negligência pura e simples com as dinâmicas locais. Neste sentido, são muitos os casos de projetos musicais recentemente surgidos em Teresina que continuam a adotar o procedimento das hibridações culturais<sup>152</sup>.

O surgimento de novos projetos encabeçados por velhos conhecidos daquele cenário é um primeiro caso digno de menção neste sentido. Um exemplo mais recente é o do trio *Eletrique Zamba*<sup>153</sup>, composto por Fábio Crazy, lendário vocalista do *Narguilé Hidromecânico*, Lívio Nascimento e Thiago Doh. Nascido como *Eletric Samba Sound System*, em Amsterdã, o projeto inicialmente previa a experimentação entre a tradição musical brasileira e o *jazz*. Estabilizado em terras teresinenses, os músicos têm feito um trabalho de diálogo entre elementos locais, regionais, nacionais e transnacionais diferentemente daquele verificado no *rock* regional.

Outro exemplo representativo desta nova geração do subgrupo dos híbridos é o trabalho de Valciã Calixto<sup>154</sup>. Também à frente da banda *Doce de Sal*, o primeiro álbum solo do artista, intitulado *Foda!* (2016), consiste num caldeirão de influências entre o *rock* e ritmos típicos de uma região do país como o *axé* e a *suingueira baiana*. Valciã chegou mesmo a cunhar o termo *axé punk* no intuito de explicar conceitualmente a sonoridade contida nestes trabalhos. A explicação que um dos agentes entrevistados dá sobre esse tipo de tendência demonstra uma consciência implícita do processo de hibridações culturais.

Como eu entendo o meu crescimento musical? No início dos anos 90, era o *sertanejo* que você ouvia nas rádios: Zezé de Camargo, as duplas, a época das duplas. Porque hoje em dia o *sertanejo* é individual, sei lá, Luan Santana. Aí, no início da década de 90, tem o

---

<sup>152</sup> Outro projeto recente que tem conseguido grande destaque neste segmento no período de redação desta parte da tese é o grupo *Bia e os Becks*. Conhecido por suas boas performances, que, além da competência técnica dos músicos, tem na teatralidade da vocalista Bia Magalhães um trunfo, desde 2012 tem contribuído com a renovação do subgrupo dos híbridos. Nesta curta trajetória, o grupo já lançou dois trabalhos, os EPs *Conto Amor* (2013) e *Todo Lascado* (2016). Salta às vistas o combo sonoro calcado no diálogo entre o *rock*, outros gêneros internacionais como o *funk* e *soul music*, e gêneros brasileiros e nordestinos, que os artistas ressaltam serem a essência da sua proposta na biografia contida na plataforma *Soundcloud*.

<sup>153</sup> Para visualizar o perfil do grupo na plataforma *Soundcloud*: <https://soundcloud.com/eletrique-zamba> Acesso em 03.11.2016

<sup>154</sup> Site oficial do artista: <http://www.valciancalixto.com.br/> Acesso em 03.11.2016

sertanejo. Mais pro final, o *boom* do *axé*. Com a *Banda Eva*, com Ivete Sangalo depois, *Timbalada*, esse tipo de coisa. E aquilo tocou muito. Todo ano era sucesso, você ia pros parques de diversões e ouvia bastante. Ai, já no finalzinho, teve aquela coisa do *funk* com o *Bonde do Tigrão*, né? Isso tudo, mesmo que você não gostasse, você ouvia, fui influenciado naquilo, você aprendeu tudo nem que não quisesse, principalmente aqui em Teresina (...). E aí passou pelo *sertanejo*, pela explosão do *axé*, a questão do *funk* com o *Bonde do Tigrão*, e, em seguida, veio a explosão do *pagode*, o *pagode* que, sei lá, como *Boca Loka*. O que mais tinha de *pagode* naquela época (...). [Então, o *axé-punk* consiste em mesclar músicas] que circulam no nosso inconsciente musical e fundir com o que a gente costuma mesmo ouvir em casa, o que a gente bota pra ouvir quando vai banhar, quando vai lavar uma louça, sei lá, que é o *rock*, que é qualquer coisa dentro da vertente do *rock*. Então, *axé punk* é basicamente isso aí. (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

Curiosamente, esta base musical calcada no diálogo entre variações do *punk* e gêneros populares brasileiros serve para estruturar um discurso altamente politizado. As letras do artista giram em torno de temáticas como a violência urbana, problemas habitacionais, suicídio, abusos sexuais, trazendo para a discussão uma face de Teresina ainda pouco retratada no âmbito do *rock* independente, e que se enquadra no que Pierre Bourdieu (1996) classificou como arte social, em contraponto à arte burguesa e à arte pela arte. Este ponto é desenvolvido de forma mais aprofundada no tópico 7.2 sobre as instâncias promotoras de eventos.



Ilustração 11 – O material recém-lançados na altura da escrita da tese: álbum *Foda!* (2016), de Valciãn Calixto, o álbum *A mistura é a Arte do Tempero* (2014), da *Estação Gandaia*, e o EP *Todo Lascado* (2016), do grupo *Bia e os Becks*.

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexos 19, 20 e 28).

É fato que as cenas de música independentes ao redor do mundo têm tido um incremento muito grande no século XXI, e um dos fatores principais para isso são as novas possibilidades abertas pelo acesso mais facilitado às novas tecnologias de comunicação e informação. Um aspecto que chama a atenção neste novo panorama é a possibilidade de articulação de várias ações sem o velho entrave da distância geográfica. Dito em outras palavras, a formação de cenas sem a unidade territorial como amálgama principal. Daí se falar em cenas translocais e virtuais, além das “antigas” cenas locais (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004). Ainda que esta conjuntura traga mudanças substanciais na configuração das novas cenas de música independente, elementos específicos do território onde estas se conformam ainda são fundamentais para a constituição destas redes de socialização em torno da música. Assim, ainda que muito mais fluídas e conectadas com o que ocorre ao redor do mundo, as marcas específicas das geografias físicas e dos padrões identitários nas cenas locais (ainda) configuram uma dimensão importante (Kruse, 2010).

#### **7.1.4. *Rock vintage***

O subgrupo com menor incidência no *rock* independente de Teresina no século XXI foi o dos projetos musicais com sonoridades calcadas em vertentes mais associadas ao conjunto heterogêneo conhecido como *classic rock*, e aqui apelidado de *rock vintage*. Foram 15 projetos catalogados, representando 10% do conjunto geral analisado. Destes, 9 mantiveram algum tipo de atividade recente (Cf. Anexo 4).

A origem do termo *classic rock* está ligada às programações de algumas rádios pautadas na veiculação de *hits* do passado de fácil reconhecimento para a audiência. As propostas artísticas de grupos como *Beatles*, *The Doors*, *Led Zeppelin*, *Creedence Clearwater Revival*, *The Who*, entre inúmeros outros, podem ser enquadrados enquanto *classic rock*. Com o decorrer do tempo, o termo acabou configurando seja um gênero musical pouco definido, seja uma categoria de *marketing sui generis* (Shuker, 1999: 248). É neste sentido que é bastante comum o uso em prateleiras de lojas de discos, em



plataformas de *streaming* ou emissoras de rádio para designar um repertório heterogêneo cujo principal fio condutor é o fato destes projetos configurarem cânones do *rock*.

Assim, o que está a ser classificado enquanto *rock vintage*, e em contraste ao subgrupo dos híbridos, não é caracterizado por um apelo imediato tão grande para o diálogo com gêneros e tradições nordestinas e brasileiras, ainda que, ocasionalmente, possam aparecer marcas locais dentro destas propostas musicais. Ainda que a sonoridade destes esteja longe de poder ser associada ao *pop rock* nacional, a maioria das letras é em língua portuguesa. Mesmo não possuindo, *a priori*, ligações com a sonoridade convencionalmente conhecida como *indie rock*, alguns projetos musicais e alguns agentes transitam com desenvoltura entre os dois segmentos. Portanto, ainda que à primeira vista este subgrupo possa ser associado a um *rock* mais “puro” por conta da sonoridade ligada aos cânones do gênero, são vários os elementos que sugerem a fluidez desta classificação.

Alguns projetos dentro deste subgrupo conseguiram uma boa visibilidade no conjunto geral do *rock* independente de Teresina no decorrer do século XXI. O primeiro caso mais marcante neste sentido é o do grupo *Os Radiofônicos*, sobretudo por conta da sua trajetória longa. As atividades iniciais remontam à primeira edição do *Piauí Pop* (2004), quando os integrantes do então *Capitão Guapo* resolveram partir para uma empreitada autoral mais sólida, fazendo o anúncio deste novo direcionamento artístico em plena apresentação no evento. O grupo possui como espinha dorsal os irmãos Henrique Douglas e Humberto Alexandre. Possuem uma relevante produção fonográfica<sup>155</sup> cuja sonoridade é construída tendo como base o *rock* clássico dos anos de 1960 e 1970, seja no âmbito internacional (*Beatles*, *Kinks*), seja no âmbito nacional (*Jovem Guarda*). Não por um acaso, um dos termos utilizados em vários perfis do grupo nas plataformas de divulgação musical é *iê-iê-iê alternativo*, o que prova um posicionamento consciente nesta interface entre os subgrupos *classic rock* e *indie rock*<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Os álbuns *Esse Som é Radiofônico* (2006), *E Aí, Broto* (2012), e os compactos virtuais *Você Não Presta e Beibe*, ambos de 2015.

<sup>156</sup> Uma virada muito importante na carreira do grupo foi a gravação do primeiro álbum. Além de ter chegado a um dos mais prestigiados palcos da música brasileira com este material – o do *SESC Pompeia*,

Outro grupo dentro do *rock vintage* que teve uma importância grande nos anos 2000 foi o *Clínica Tobias Blues*. Em primeiro lugar, essa importância vem do seu pioneirismo na formação de um segmento bastante específico de *blues* autoral que vem ganhando contornos significativos nos últimos anos dentro do *rock* independente de Teresina<sup>157</sup>. A banda contou com uma formação única que perdurou por todo o período de sua existência, de 2006 a 2013, e que era composta por Sandro Sertão (baixo), Douglas Alexandre (guitarras e voz) e Renato Barros (bateria e voz).

O *Clínica Tobias Blues* é muito referenciado por diversos agentes por conta da sua relevante produção fonográfica, sobretudo quando se leva em conta o período de atividades do grupo. Além de dois álbuns oficiais<sup>158</sup>, há vários outros registros, totalizando mais de 50 músicas disponibilizadas nos perfis do grupo em várias plataformas virtuais<sup>159</sup>. De fato, o baixista do grupo, Sandro Sertão, incrementaria cada vez mais o seu *home studio* e passaria a exercer um importante papel quando o tópico são os registros fonográficos no *rock* independente de Teresina nos últimos anos. Atualmente o músico toca na banda instrumental *Modstock*, uma das mais novas referências do subgrupo de *rock vintage* em Teresina. O nome é referência direta à subcultura britânica *mod* e sua sonoridade tem como fator distintivo os órgãos muito utilizados por grupos de *rock* dos anos de 1960 e 1970.

Uma das maiores referências na guitarra elétrica do Piauí também compõe o segmento do *rock vintage*. André de Sousa, além da atuação como professor de música em importantes escolas da cidade, como arranjador e como músico de apoio de

---

em São Paulo –, este punhado de canções foi o primeiro a ser registrado com uma qualidade técnica capaz de fazer *jus* à força da música do grupo.

<sup>157</sup>É digno de menção também o surgimento de novos grupos de *blues* como o *BR-316* e o *Fronteiras Blues*. Ambos lançaram álbuns no período de escrita desta tese, *BR-316* (2016) e *Entre o Céu e o Inferno* (2015), respectivamente –, e que tiveram boa repercussão nacional em sites especializados no gênero. A banda *Maverick 75*, cuja sonoridade não se restringe ao *blues*, mas é calcada nas principais referências de *rock* da década de 1970, lançou recentemente o álbum *Walking Alone* (2015), registrado no famoso estúdio *Toca do Bandido*, situado na região serrana do Rio de Janeiro, e onde já gravaram nomes consagrados da música brasileira como *O Rappa*, *Skank* e *Raimundos*.

<sup>158</sup> *Clínica Tobias Blues* (2010) e *Heróis Ressuscitam, Psicopatas Também* (2012).

<sup>159</sup> No perfil do grupo na plataforma Palco MP3, por exemplo, há 55 músicas disponibilizadas.

renomados artistas nacionais e internacionais, participou ou participa também de alguns dos mais importantes projetos musicais da história do *rock* independente de Teresina como *Brigite Bardot*, *Narguilé Hidromecânico* e *Conjunto Roque Moreira*. Nos últimos anos, o artista tem dedicado mais atenção à sua carreira-solo em torno do *blues*, e que tem rendido notáveis frutos fonográficos recentes<sup>160</sup>. Verifica-se também no trabalho-solo de André de Sousa a formatação de uma sonoridade altamente calcada no *blues*, mas bastante influenciada também pelas marcas locais, seja na seleção do repertório, com *covers* de Luiz Gonzaga, seja na forma como executa o estilo<sup>161</sup>.



Ilustração 12 – Alguns lançados pelo subgrupo vintage no decorrer do século XXI: os homônimos dos grupos *Br-316* (2016) e *Clínica Tobias Blues* (2010), e o álbum *Walking Alone* (2015), do grupo *Maverick 75*.

Fonte: Banco de Dados da Tese (Cf. Anexo 19 e 28).

Portanto, ainda que com menor incidência se comparado aos outros subgrupos do *rock* independente de Teresina, o *rock vintage* já possui um peso relevante neste segmento, na medida em que forneceu nomes importantes para o repertório roqueiro do Piauí. Mesmo executando um tipo de *rock* mais “puro” e ligado a cânones do gênero, marcas identitárias específicas locais são encontradas com alguma frequência, o que

<sup>160</sup> Lançou os álbuns, *André de Sousa & The Mojo Band* (2012), este ao vivo, e em 2016 prepara o lançamento do álbum *debut*, o *Mojo*, *Blues* e *Patuá*. Perfil do artista na plataforma *Soundcloud*:

<sup>161</sup> “Identidade não é o estilo de música que você toca, mas o sotaque que você quer dar ao estilo que escolheu. Isso é evidente na forma como eu toco, como eu me expresso. A identidade vai surgir quando uma pessoa que ouvir minhas músicas vai saber que sou alguém com mais de trinta anos que vive no Piauí e que é um artista piauiense, independente se toco baião, blues, maracatu. É tão tal que canto em português”. Entrevista na íntegra: <http://noticias.oolho.com.br/noticia/2016/04/29/blues-no-sertao-identidade-forte-e-peculiar-do-guitarrista-andre-de-sousa/>. Acesso em 02.05.2016

corroborar a descrição de Bennett (2001), quando afirma que o *rock* é um estilo mundial não apenas por estar difundido por vários pontos do globo, mas, principalmente, pelo fato de que, no decorrer deste processo, são anexadas várias referências de fora do contexto anglo- saxônico.

### 7.1.5. Outros projetos musicais

Alguns projetos musicais fora dos subgrupos a pouco delimitados também foram incluídos no quadro geral do *rock* independente de Teresina, na medida em que, por diferentes motivos, assumem importância para este segmento. Foram catalogados 20 projetos musicais neste sentido, representando 14% do conjunto analisado. Destes, 15 mantiveram algum tipo de atividade recente (Cf. Anexo 5).

Compõem esta lista de exceções sejam alguns projetos que, a princípio, não estão tão alinhados à sonoridade convencionalmente atribuída à estética *rock*, sejam alguns projetos inseridos dentro do *heavy metal* e do *punk/hardcore*. O critério geral para a inclusão destes projetos foi o trânsito representativo que mantêm ou mantiveram no espaço social referente ao segmento analisado nesta pesquisa, possuindo, portanto, legitimação junto àqueles agentes. Este item evidencia como os limites que separam as categorias podem ser considerados flexíveis, não rígidos, e como entram no conjunto aqui analisado artistas e produtos que, a priori, não configurariam parte dele, mas que possuem um papel importante para a sua compreensão.

Por ser provavelmente o projeto mais antigo em atividade no *rock* piauiense, o *Megahertz*<sup>162</sup> é o primeiro grupo a ser citado neste sentido. Foi formado em 1985, época em que houve uma verdadeira explosão do *heavy metal* em Teresina (Cf. Capítulo 6). Apesar deste longo tempo de atuação, o grupo lançou somente no início do século XXI o primeiro álbum oficial *Pyramidal Power*<sup>163</sup>(2002). Após um pequeno hiato a partir de

---

<sup>162</sup> Perfil do grupo na plataforma Palco MP3: <https://www.palcomp3.com/MEGAHERTZ-THE/info.htm>  
Acesso em 03.11.2016

<sup>163</sup> O grupo lançou o *split Tecnodeath/Stop The Fire* (1989), junto com o *Avalon*, pela *Cogumelo Records*, de Belo Horizonte (Cf. Capítulo 6).

2004, o grupo voltou às suas atividades, e segue até hoje como um dos maiores nomes do *rock* do Piauí. Vale ressaltar o importante trabalho de produção de bandas por parte de um dos guitarristas do grupo, Kasbaf, que no decorrer destes anos, foi uma das figuras mais ativas em Teresina neste sentido, assim como o trabalho de Mike Soares, o outro guitarrista do *Megahertz*, à frente do *Orange Estudios*, local onde foram registrados importantes trabalhos do segmento musical em análise nesta tese.

Outro exemplo a ser mencionado neste sentido é o grupo de *hardcore* *Obtus*<sup>164</sup>. Formado em 1996, a banda carrega uma história de mais de duas décadas calcada num som veloz e pesado, focado nas denúncias sociais, e que, assim como o *Megahertz*, constitui uma das mais longevas formações de *rock* de Teresina em atividade, tendo adquirido o respeito dos pares não apenas no seu segmento de origem, mas no conjunto geral da produção de música autoral da cidade.

A identificação imediata do grupo com uma faceta mais crua de Teresina é evidente no imaginário de muitos agentes, que acabam, inclusive, argumentando sobre o caráter altamente regionalizado do *Obtus*. Obviamente, não a dimensão regional contida numa sonoridade formatada a partir de gêneros da tradição nordestina, e nem num discurso vinculado a aspectos culturais mais conhecidos da região, mas na formatação de músicas que exprimem, na sua crueza, facetas obscuras da capital piauiense, o que só corrobora a hipótese de que um dos principais elos entre os diversos projetos musicais ali contidos são as apresentações de diferentes marcas específicas do território nas músicas:

Acaba que, pra mim, o *rock* local acaba sendo tudo [o que é produzido em Teresina]. Eu acho [...] o *Obtus* extremamente regionalizado. É como se estivesse andando num ônibus em Teresina. É um negócio calorento, agoniado (Tomás, 27 anos, graduação).

Outro projeto musical bastante referenciado pelos agentes, e que também não possui os atributos básicos para a inserção imediata no quadro geral, mas que, devido à sua importância no conjunto geral do *rock* independente de Teresina, foi incluído, é o *Anno Zero*<sup>165</sup>. Formado em 2001, a história da banda está diretamente ligada a um dos

---

<sup>164</sup> Perfil do grupo na plataforma Palco MP3: <https://www.palcomp3.com/obtus/> Acesso em 03.11.2016

<sup>165</sup> Site oficial do grupo: <http://www.annozero.com.br/> Acesso em 03.11.2016

mais importantes grupos do *rock* piauiense, o *Monasterium*<sup>166</sup>. Com uma sonoridade situada entre o peso e agressividade do *heavy metal* e as ambientações mais sombrias de grupos como *The Cure* e *Joy Division*, possui uma relevante produção fonográfica bastante conhecida fora do circuito estritamente metálico da cidade<sup>167</sup>. De fato, o trânsito que o *Anno Zero* conseguiu no conjunto geral do *rock* da capital piauiense é notório. Um dos episódios mais representativos disso é o concerto lendário do grupo em uma das edições do *Piauí Pop*. A bela interação entre público e banda num evento cuja programação continha grandes nomes do *rock* brasileiro provava que os artistas locais não eram meros adereços na programação do evento<sup>168</sup>.

Alguns grupos instrumentais não-classificáveis nos segmentos anteriores também estão listados aqui. Um dos principais neste sentido é o *Aloha Haole*<sup>169</sup>, um dos projetos musicais recém-surgidos em Teresina que mais tem feito concertos, seja interna, seja externamente ao cenário da capital piauiense<sup>170</sup>. A proposta da banda, calcada nos motivos e visuais do *surf* e no peso do *punk*, funciona bastante bem *ao vivo*. De fato, o *Aloha Haole* tem sido elencado como um dos *shows* mais divertidos e intensos da safra mais recente de Teresina. Outro ponto de destaque é o irreverente e bem-acabado projeto gráfico verificado no *merchandising* e nas capas dos produtos fonográficos do grupo<sup>171</sup>.

---

<sup>166</sup> Dois dos seus integrantes, Fyb C e Ed Zee, são remanescentes deste último projeto.

<sup>167</sup> *Another Pleasant Evening* (2004), *Another Level* (2006) e *The Next Level* (2014).

<sup>168</sup> Além do reconhecimento interno, a repercussão nacional e internacional em instâncias de legitimação especializadas é outro fator digno de ser sublinhado na trajetória do *Anno Zero*. Um dos exemplos mais expressivos neste sentido foi a inclusão do grupo numa compilação recente da influente revista britânica *Terrorizer*, em parceria com a web rádio *Metal Militia*, sobre a atual safra brasileira de *heavy metal* – *Son of Carnival of Carnage* –, de dezembro de 2015, com distribuição em toda a Europa. Para mais informações: [http://whiplash.net/materias/news\\_796/235647.html](http://whiplash.net/materias/news_796/235647.html) Acesso em 03.05.2016

<sup>169</sup> Outros grupos de *rock* instrumental que surgiram nos últimos anos: *Vulgo Garbus*, *Modstock*, *Anna Werther*, *Long Tomorrow*.

<sup>170</sup> Surgido no final de 2013, o grupo é formado por Guilherme Muniz (guitarra), Flávio Alexandre (baixo) e Anderson Jairo (bateria). A banda em pouco tempo já legou uma produção fonográfica consistente, tendo lançado o álbum *If You Wanna Dance* (2014), e os EPs *The Fucking Summer Rain Fucked Up My Vacation* (2015) e *Double Song Toration* (2015), além da participação em compilações nacionais da nova música independente brasileira. As informações sobre o *Aloha Haole* estão disponíveis no perfil da banda na plataforma *Soudcloud*: <https://soundcloud.com/alohahaoleband> Acesso em 03.05.2016.

<sup>171</sup> Chama a atenção na curta trajetória do *Aloha Haole* o número de cidades pelos quais já passaram, sendo uma das bandas teresinenses que mais tem circulado nas rotas de música independente do país e da América

Surgida em meados de 2012, a *V-Road*<sup>172</sup> aparece num dos períodos considerados mais delicados do *rock* independente de Teresina. Rapidamente gravam uma *demo* homônima com cinco músicas até lançarem o primeiro álbum, *Wings of a Screamer* (2013), um petardo musical de doze faixas cuja sonoridade é calcada sobretudo nas grandes bandas *grunge* da década de 1990. O vocalista e líder do grupo, Júlio Baros, destaca-se na produção de eventos à frente da 202 Produções, uma das mais atuantes produtoras dos últimos anos em Teresina. As iniciativas de associação coletiva e o papel da 202 neste contexto são discutidos detalhadamente no próximo tópico.

Projetos que não são enquadráveis, à primeira vista, no gênero *rock*, mas que tiveram boa circulação e reconhecimento dentro do espaço social roqueiro independente de Teresina também entram aqui. Um dos casos mais emblemático neste sentido é o do grupo *Êita Piula*. Formado em 2001, na efervescência cultural do *Quintal dos Galvão* (Cf. Capítulo 6), a proposta do projeto sempre foi abordar temáticas regionais do Piauí e do Nordeste numa sonoridade calcada nos ritmos locais. Continuava em atividade até o momento de redação desta tese<sup>173</sup>.

Outro projeto não-roqueiro que compõe o quadro geral aqui exposto é a trajetória do *rapper* Preto Kedé. Envolvido desde cedo no meio do *rap* e *hip hop* teresinense, obteve grande visibilidade local já antes da carreira-solo, atuando no grupo *A Irmandade*, sobretudo após um incidente com as autoridades de segurança a partir da repercussão da música *A Ira*, que expunha de forma bastante direta a violência policial. Um documentário sobre a sua vida, chamado *Deixa a Chuva Cair*, que, a partir da trajetória do agente abordou um cotidiano de violência vigente em várias periferias

---

do Sul. Além de concertos em localidades mais próximas, no Nordeste brasileiro, o grupo fez já turnês pelas regiões Norte, Sul e Sudeste do Brasil, apresentando-se em importantes festivais do cenário musical independente e despertando elogios em muitos destes eventos. O ponto alto destes deslocamentos foi uma turnê pela Argentina, no segundo semestre de 2015, e batizada *Que Pása, Haole – Gira Argentina 2015*. Na ocasião, o grupo fez quatro apresentações nas cidades de Buenos Aires e Rosário. O *Aloha Haole* permanece em plenas atividades e prepara o lançamento de material novo em 2017.

<sup>172</sup> Perfil do grupo na plataforma *Soundcloud*: <https://soundcloud.com/v-road> Acesso em 03.11.2016

<sup>173</sup> <sup>177</sup> Com informações dos perfis do grupo nas plataformas *Palco MP3* <https://www.palcomp3.com/eitapiula/> e do blog oficial do grupo <http://bandaeitapiula.blogspot.pt/>. Acesso em 03.05.2016

brasileiras, foi eleito para a programação do *Short film Corner*, parte do famosíssimo *Festival de Cannes*, em 2016. As já citadas empreitadas de artistas que possuem trajetórias de peso no *rock* independente de Teresina também estão alocados neste subgrupo. Os trabalhos de Josh S. (*Bode Preto*, *Skate Aranha*), a parceria de Thiago E (*Validuatê*) e Jan Pablo (*Guardia*), assim como a parceria entre Cavalcante Veras (*Guardia*) e Makeh (ex-*Captamata e os Ninguéns*), que gerou o projeto virtual *Violante*, são alguns exemplos neste sentido (para mais detalhes sobre este conjunto, Cf. Anexo 5).

Portanto, o material empírico recolhido e sistematizado neste texto permitiu a visualização de quatro subgrupos bastante específicos dentro do *rock* independente de Teresina: o *rock pop*, variação de uma tendência mais ampla do contexto nacional brasileiro, com maior número de projetos catalogados e grande repercussão principalmente nos primeiros anos do século XXI; o *indie rock*, que chegou a formatar um ambiente de circulação bastante específico também na primeira década do século XXI, sendo formado por projetos que, via de regra, alcançam menor repercussão do que os dos outros grupos, sobretudo por uma postura mais (ainda) alinhada ao perfil do artista inconformista, nos termos de Becker (2008); os híbridos, cuja variante *rock* regional, inserida neste subgrupo, foi uma das que mais obteve notoriedade no conjunto da música autoral teresinense na primeira década do século XXI, tendo nascido neste âmbito o primeiro cânone do segmento, o grupo *Narguilé Hidromecânico*; o *rock vintage*, subgrupo delineado mais recentemente e que tem como característica principal a grande influência nas suas sonoridades dos cânones das três primeiras décadas do *rock*. Além destes subgrupos há um conjunto de situações excepcionais, evidenciadas a pouco, que possuem características que permitem o enquadramento no segmento musical analisado.

## **7.2. Entidades promotoras de eventos (2014-2016)**

Foi catalogada uma variedade grande de formatos das instâncias produtoras de eventos no contexto do *rock* independente de Teresina, com programações diversificadas, refletindo, neste sentido, o caráter multifacetado verificado nas culturas



urbanas (Crane, 1992), de modo mais geral, e nas cenas musicais urbanas (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004; Kruse, 1993; 2010; Straw, 1991; 2015), de modo mais específico. Assim, há desde aquelas instâncias menos formalizadas, cuja estrutura organizacional é mais difusa, e cujos produtos veiculados configuram posturas artísticas menos convencionais. Há também o caso das pequenas estruturas empresariais lucrativas, cujo produto difundido a partir deste âmbito costuma estar mais concatenado com certas lógicas já previamente estabelecidas. Por último, e não menos relevante, foram verificados também exemplos de instâncias que mais do que “revolucionar” ou “comercializar”, possuem como objetivo também a preservação de certos repertórios, contribuindo assim para a canonização de determinados artistas naquele segmento e, de uma forma geral, da sedimentação do *rock* independente no contexto cultural de Teresina. Obviamente, esta subdivisão não é rígida, podendo facilmente uma instância trabalhar a partir de mais de uma destas formas.

A coleta e posterior categorização das entidades promotoras de eventos no âmbito do *rock* independente de Teresina foi realizada a partir do acompanhamento sistematizado da programação veiculada no *Facebook* entre janeiro de 2014 e maio de 2016. No total, foram verificadas 51 instâncias atuantes neste sentido, agrupadas em três grandes categorias: públicas, privadas e pertencentes ao terceiro setor (Cf. Anexos 6, 7 e 8). Os formatos verificados dentro destas categorias foram: produtoras especializadas, coletivos culturais, associações, projetos educativos, fundações culturais, entidades governamentais, entidades estudantis, bares/restaurantes, casas de *show*, empresas, assim como um pequeno conjunto excepcional de algumas instâncias não enquadráveis em nenhuma das categorias citadas.

O concerto tradicional, direcionado para um público específico, com um ingresso pago e sem outro tipo de programação artística que não a musical, ainda é o padrão verificado. Há, contudo, um leque extenso de eventos — foram mais de 180 catalogados apenas em 2015 — com formatos, dimensões e objetivos diversos, e que são devidamente explicados no decorrer desta secção.

São muitas as instâncias que se associam às entidades promotoras destes eventos

como patrocinadores ou como apoiantes. Na primeira modalidade, empresas privadas que vinculam suas marcas à produção cultural, seja a partir da aplicação direta de recursos financeiros, seja via leis de incentivo culturais, configuram a maioria dos exemplos. No que diz respeito aos apoiantes, a diferença principal é que não há a transferência direta de recursos, mas sobretudo uma espécie de escambo de serviços. Esta tipologia é verificada principalmente na relação entre as entidades promotoras de eventos e os meios de comunicação social, onde os segundos promovem o agendamento das programações destas entidades, que, em contrapartida, estampam as logomarcas daqueles nos seus mais diversos cartazes de divulgação.

Importante ressaltar que não raras vezes o espaço de fruição é também a entidade promotora de eventos. Este tipo de caso é particularmente verificado quando o espaço de fruição é de natureza lucrativa. Outro ponto também importante é o fato de que muitos eventos são produzidos pelos próprios artistas<sup>174</sup>, fato que não surpreende, já que o perfil do artista inconformista, via de regra, tem como uma característica fundamental a estruturação do seu circuito de circulação das obras feitas pelos mesmos, diferente dos profissionais integrados, que possuem um conjunto maior de agentes fora da atividade especificamente “artística” a trabalhar no circuito (Becker, 2008).

### **7.2.1. Produtoras especializadas**

Fenômeno mais recente, fruto da autonomização cada vez maior do *rock* autoral de Teresina enquanto um segmento com dinâmicas cada vez mais específicas, as produtoras especializadas de caráter lucrativo configuram um indicativo relevante do desenvolvimento deste segmento nos últimos anos. No âmbito geral das culturas urbanas, o tipo de produção oriunda destes pequenos negócios orientados para o lucro costuma ser mais convencional no que diz respeito às expectativas de uma arte comercial do que aquele oriundo das redes sociais informais e das organizações não-lucrativas (Crane,

---

<sup>174</sup> Em maio de 2016, por exemplo, o grupo *Os Radiofônicos* fez vários concertos abertos ao público em pontos estratégicos de Teresina como forma de protesto pela não-inclusão na programação do projeto *Boca da Noite*, uma das mais (re)conhecidas programações musicais da cidade, e promovida pela Secretaria de Cultura do Estado do Piauí.

1992). Contudo, na medida em que o próprio universo analisado nesta pesquisa está situado numa posição periférica quando o tópico é a viabilidade financeira das empreitadas, simplesmente pelo fato de que muitos destes agentes não conseguem os provimentos financeiros totais apenas exercendo atividades na música autoral, não raramente, ocorre que este tipo de instância veicule também material mais “provocativo” ou “inovador”, sobretudo quando comparado com a produção cultural geral da cidade, portando, assim, várias características dos artistas inconformistas (Becker, 2008). Assim, por mais que a questão do lucro esteja presente, a retórica militante clássica dos agentes mais à margem dos grandes conglomerados da indústria cultural, discutida no Capítulo 3, é um ponto marcante em muitos discursos e ações de membros dirigentes destas instâncias lucrativas no contexto analisado.

Entre janeiro de 2014 e abril de 2016 foram verificadas sete instâncias sob esta categoria<sup>175</sup>, contudo, com diferenças substanciais quando observados pontos mais específicas como as dimensões e os formatos dos eventos realizados, assim como o perfil dos próprios membros que compõem estas instâncias. No que diz respeito mais genericamente ao leque de atuação, foram verificadas desde aquelas produtoras com um perfil multilinguagem, que atuam com um espectro bem mais amplo do que a música (*Navilouca Produções*), até produtoras que trabalham especificamente com o *rock* (*202 Produções e Althernativa Produções*). Há também aquelas entidades que além de produzirem eventos trabalham com o gerenciamento da carreira de artistas (*Kalango Music & Art*), assim como aquelas que além de produzirem eventos, possuem o seu próprio espaço físico (*Edifício The Doors*), oferecendo, portanto, um leque variado de serviços, muitas vezes para além da produção cultural<sup>176</sup>.

A título ilustrativo, foram escolhidas para um detalhamento maior as duas produtoras especializadas cuja incidência na programação do *rock* independente de Teresina no período analisado foi mais intensa: a *202 Produções* e a *Althernativa*

---

<sup>175</sup> *202 Produções, Althernativa Produções, Arena Produções, Kalango Music & Art, Navilouca Produções, PI Produções, Quadro Comunicação, Edifício The Doors.*

<sup>176</sup> Estas instâncias são, respectivamente, *Navilouca Produções, 202 Produções e Althernativa Produções, Kalango Music & Art, Edifício The Doors.*

*Produções*. A escolha destas duas instâncias serve também para ilustrar como um objetivo, *a priori*, comum — o fortalecimento do cenário autoral de *rock* da cidade —, e realizado por instâncias com formatos semelhantes, pode ser trabalhado a partir da adoção de estratégias bastante diversas.

Encabeçada por um jovem músico da nova safra do *rock* teresinense, a 202 *Produções* tem sido apontada como uma das principais responsáveis pela injeção de ânimos no *rock* autoral de Teresina após um período de recessão que teria iniciado no início da segunda década do século XXI e que teria permanecido com grande intensidade até meados de 2014 (Cf. Capítulo 6). Assim, o próprio surgimento deste misto de coletivo e produtora teria sido motivado em grande parte pela vontade de contrastar este panorama adverso, cuja síntese mais representativa de tal condição era a predominância do formato “barzinho”, ocasião em que o músico cumpre a função de “fundo” para quem está comendo uma refeição ou bebendo uma cerveja num restaurante.

A gente chegou em um momento em que ou alguém fazia uma coisa ou nós estaríamos todos lascados. E no ciclo das coisas, quando o autoral começou a cair e o *cover* começou a crescer, a gente tinha algumas casas de *show* para tocar, e aí as casas de *show* começaram a não funcionar mais, a gente afundou de novo e chegou no pior de tudo o que eu acho que é o músico, independente de *cover* ou autoral, independente do estilo de música, conseguir mais nem se expressar. Porque a gente chegou no formato “barzinho”, cara, aquele lance de voz, violão, um *cajón* e um teclado. E tu tocando aqui e o cara “mais baixo, mais baixo, mais baixo”. E eu estou falando assim do lado que eu entendo. Porque tem o cara que é profissional do barzinho e tem aquele repertório (...). E o público adorando esse formato de barzinho. Complicado. Desvalorizou completamente porque o músico não tinha como se expressar, e ainda era desvalorizado porque tu está ali tocando num barzinho, cara, numa churrascaria. Isso era uma música pro cara estar ouvindo enquanto está comendo, tomando uma cerveja, trocando uma ideia sobre o dia. Ele não está se importando ali contigo, ele não foi pra assistir teu *show*. Tu está fazendo a trilha de fundo pro papo dele, só isso. E as bandas se matando de tocar, tocando três, quatro horas seguidas na noite (David, 26 anos, ensino secundário).

Assim, a produtora nasce com uma proposta de apresentar a nova produção autoral de *rock* a partir de condições técnicas adequadas, assim como prestar assessoria para os artistas, sem, contudo, exercer o papel clássico do produtor que providencia tudo

o que é necessário, ficando o artista incumbido apenas de compor e subir no palco, o que evidencia o alinhamento com o perfil do artista inconformista (Becker, 2008), quando o papel do próprio artista na circulação e difusão da sua obra é fulcral. Pelo contrário, a capacidade de movimentação dos músicos seria um pré-requisito fundamental para compor o *casting* da produtora:

A função da produtora é produzir eventos de qualidade, com um som e luz adequados, pra essas bandas se apresentarem. Seguido a isso, a gente está orientando, digamos assim. O ambiente em que a gente vive hoje em dia necessita mais pessoas produzindo, não só tocando. Fazer eventos e trabalhar junto com as bandas (...). [Para estar na produtora] é preciso ter um *release* decente, fotos. E que a banda se mantenha sozinha. Nenhuma das bandas que estão com a gente hoje são bandas que dependem da gente para estar funcionando. Eles vão atrás dos seus próprios *shows*, eles marcam as suas agendas, eles mandam fazer suas camisetas, seus discos e tudo mais. São bandas que se movimentam sozinhas independentemente da produtora. Não é intuito da gente pegar ninguém pelo braço e “olha, é aqui e tudo mais”. A gente orienta, mas a gente não carrega no colo (David, 26 anos, ensino secundário).

Fato é que a 202 tem organizado algumas das ações mais comentadas nos últimos anos no âmbito do segmento analisado. Além de promover concertos mais ou menos periódicos, principalmente no *pub Planeta Diário*, um dos mais importantes de Teresina, e situado numa área valorizada da cidade, a produtora manteve duas empreitadas que repercutiram bastante nos anos de 2014 e 2015: o festival *Double Stage*<sup>177</sup>, composto por bandas autorais de diversos segmentos, e o *202 Sessions*<sup>178</sup>,

---

<sup>177</sup>A primeira edição do *Double Stage – Mostra Teresinense de Bandas Novas* – ocorreu no *Espaço Trilhos*, no Centro da cidade, em maio de 2014, contando com as bandas que compõem o *casting* da produtora assim como alguns convidados. Estruturado a partir da apresentação de dez grupos em dois palcos, o festival foi um dos principais eventos no âmbito do *rock* autoral naquele ano. Importante ressaltar o valor de uma iniciativa como essa num período em que, como já ressaltado, aquela produção começava a respirar novamente sem aparelhos após uma época conturbada. Este evento teve ainda uma segunda edição em abril de 2015, no mesmo *espaço Trilhos*, desta vez contando com doze bandas. Além do *Double Stage*, a 202 produziu também algumas edições de um evento chamado *Quanto Vale o Show*, sistema bastante difundido a partir da frente musical do *Circuito Fora do Eixo*, uma das principais redes de cultura que apareceram no Brasil no século XXI, e que consiste na contribuição monetária livre por parte do público para os artistas.

<sup>178</sup> Outra iniciativa importante da produtora foi o conjunto de registros no esquema “ao vivo em estúdio” de uma safra representativa da nova produção roqueira autoral teresinense chamada *202 Sessions*. A empreitada foi inspirada em bem-sucedidas iniciativas a nível nacional da música independente. Na medida em que estes registros possuem alta qualidade, acabam por servir também como importante peça do portfólio num mercado musical independente cada vez mais robusto e exigente. A respeito do evento, o

registros audiovisuais de alta qualidade das performances de alguns dos mais notáveis nomes da nova safra de *rock* autoral teresinense.

No decorrer de 2015, a produtora trabalhou com um específico *casting* de bandas<sup>179</sup>. No início de 2016 o que se tem verificado é uma mudança no perfil de eventos trabalhados pela 202, que tem incluído também muitos artistas *covers* nas suas programações. Prova disso é o mais recente festival realizado pela produtora até o fechamento da coleta de dados da tese, chamado *Sunset Festival*, cuja programação consistiu na metade dos artistas *covers* de grandes nomes do *rock* brasileiro e mundial, e a outra metade artistas autorais já tarimbados de Teresina e de fora da cidade. Esta mudança no perfil da programação vai ao encontro do discurso de vários agentes entrevistados, em relatos coletados no âmbito desta pesquisa, que evidenciou uma postura contra a polarização ainda comumente verificada na dicotomia *cover versus* autoral. Esta questão é discutida pormenorizadamente no Capítulo 8.

Em linhas gerais, o perfil da 202 *Produções*, a partir da análise da sua programação e das suas estratégias de promoção dos artistas vinculados, possuía, até o momento de redação da tese, as seguintes características: trabalhava sobretudo a partir do formato *casting*, com grupos mais ou menos vinculados que se revezam na programação de eventos, ainda que este formato tenha sido menos intenso em 2016; atuava em espaços bastante (re)conhecidos pelo público, cujo exemplo mais representativo é o *pub Planeta Diário*; o nível de acabamento final dos produtos, sobretudo a partir do 202 *Sessions*, é bastante razoável, cumprindo a importante função de fornecer boas peças para os portfólios dos artistas. Para isso, conta com parcerias com estúdios, empresas de sonorização e de produção de vídeo; ainda que claramente focado na música autoral, não

---

componente do grupo *V-Road* entrevistado afirma que “O 202Sessions é aquele lance do *Trama Virtual*. Hoje em dia a gente vê muito isso, banda no estúdio apresentando alguma faixa ao vivo. Mas quem eu lembro que começou com isso? Teve o *Estúdio Show Livre* e teve o *Trama Virtual*. Estas foram as principais referências para o 202 *Sessions*. Para a criação do 202 *Sessions* foram estes dois, em que a banda chega e toca ao vivo para apresentar o trabalho. E qual o intuito do 202 *Sessions*? Produzir um material de qualidade para estas bandas divulgarem o trabalho. Aquele lance: “está aqui, cara, agora tu tem um puta vídeo e um áudio de qualidade”(David, 26 anos, ensino secundário).

<sup>179</sup> *Alcaçuz, As Dawn Breaks, Audreyisdead, Fronteiras Blues, Neanderthais, Vulgo Garbus e V-Road*

restringe o raio de atuação a este segmento, promovendo também eventos com música *cover*, se posicionando, portanto, fora da dicotomia ainda comum entre os dois segmentos.

A outra principal produtora especializada verificada no período da observação dos eventos na Internet foi a *Althervativa Produções*. Encabeçada por André Russo, baixista e vocalista da banda *Elétron*, esta produtora possui um perfil bastante diferente da *202 Produções*. Assim, mais do que um *casting* específico de bandas, a produtora tem trabalhado a partir de uma proposta mais aberta, englobando nos seus eventos sejam artistas já tarimbados no contexto musical da cidade, sejam iniciantes que começam a se aventurar no meio. Não obstante estas diferenças fundamentais na programação, é possível verificar artistas que transitam seja nos eventos realizado pela *Althervativa Produções*, seja nos eventos realizados pela *202 Produções*<sup>180</sup>.

Os eventos da *Althervativa* podem ser realizados seja em locais consagrados no imaginário musical da cidade — a *Praça Pedro II* e o *Clube dos Diários* são dois espaços importantes neste sentido —, assim como em locais relativamente desconhecidos do público em geral. A realização destes eventos em novos espaços de fruição acaba por exercer um papel importantíssimo no incremento da geografia musical da cidade. Além disso, a produtora possui um papel importante na formatação de um calendário periódico de eventos no decorrer de todo ano, com a disponibilização desta lista com uma boa antecedência.

A *Althervativa Produções* é fruto direto das atividades desenvolvidas em torno do *Movimento Autoral Rock*, extinto recentemente, em fevereiro de 2016, e que tinha como foco de atuação inicialmente a zona do *Grande Dirceu*, região periférica de Teresina, mas que, apesar de inúmeras dificuldades, sediou algumas das mais interessantes propostas de caráter artístico da cidade no século XXI — o *Núcleo do Dirceu*, hoje extinto, e dirigido durante muito tempo pelo coreógrafo de renome internacional Marcelo Evelyn.

O fato de ter nascido dentro deste contexto explica muito seja sobre o perfil de

---

<sup>180</sup> *Aloha Haole* e *Vulgo Garbus*, por exemplo.

caráter mais ativista da entidade, os eventos, via de regra, feitos sob condições mais precárias, assim como a própria demora maior para o reconhecimento dos pares no âmbito do *rock* e da música teresinense em geral. No entanto, indícios fortes de um (re)conhecimento maior dos trabalhos em torno deste núcleo é o fato de que a *Althernativa Produções* estará à frente das próximas edições do festival *Teresina Capital do Rock*, um dos mais conhecidos eventos da cidade desta espécie, e que foi organizado durante muitos anos por Edvaldo Nascimento, um dos principais nomes da história do *rock* em Teresina.

Fato é que esse caráter mais aberto é fruto dos próprios objetivos básicos estipulados pela produtora, que consiste justamente em fomentar os novos artistas do conjunto roqueiro autoral da cidade. Importante ressaltar também o caráter mais à margem da *Althernativa Produções*, mesmo quando o critério de referência é a produção autoral roqueira de Teresina:

Tirando outros eventos, eventos à parte que aconteciam, ou que fossem no *Centro de Artesanato* ou que fossem nas praças, eu só fui ter contato com, talvez, o primeiro grande cara que tinha um projeto de música autoral, que chamava bandas novas, o trabalho dele na verdade é esse — convidar bandas novas, trazer bandas que as pessoas ainda não tenham um grande contato — que é o *Movimento Autoral Rock*, feito pelo André Russo [e articulado via *Althernativa Produções*]. (...) E é um movimento considerado meio *underground*, alternativo (...). Está meio à parte. Exatamente por isso, porque não faz parte do circuito. Não faz parte do circuito do *Clube dos Diários*, não faz parte de outros circuitos como o *Teresina é Pop*, *Teresina Capital do Rock*. Mas é um evento que favorece justamente bandas autorais, bandas que estão começando, bandas que precisam de uma certa visibilidade. E eu lembro de algumas edições. [É] um evento que começou bastante precário. Era um evento feito pelo André, um cara que queria botar umas bandas pra tocar porque era necessário, porque era preciso. Então, hoje ele já trabalha com uma coisa mais formal, já com uma agenda de *shows* anual, isso, para um cara independente como ele, é sensacional. Você ter um calendário anual de eventos. Com as bandas marcadas, bandas novas, bandas que querem tocar, e ele faz evento em Piripiri, faz evento em Demerval Lobão. E traz gente nova, e faz *show* a preço popular. Um cara que tenta com o movimento criar um cenário de música autoral (Ricardo, 31 anos, graduação).

Em linhas gerais, as principais características da *Althernativa Produções* são: uma programação mais aberta, sem a formação de *casting* específico, e cujo foco, além da



música autoral, é o fomento generalizado, que pode ser verificado na grande quantidade de artistas novos que se apresentam na sua programação; do ponto de vista estrutural, são produções mais modestas mesmo quando o parâmetro de referência é a música independente de Teresina; mesmo tendo figurado por muito tempo à margem do circuito cultural teresinense, tem conseguido dar importantes passos rumo a um reconhecimento mais expressivo.

Portanto, mesmo que munidas de estratégias e procedimentos diferenciados entre si, as entidades produtoras de eventos acabam por convergir, seja em ação, seja em discurso, para a sedimentação desse cenário autoral. Contudo, existem aquelas instâncias mais integradas às convenções previamente estabelecidas (Cf. Becker, 1977a; 1977b; 2008), cujo percurso rumo a um certo reconhecimento acaba por ser mais rápido. Ainda que o caráter lucrativo, a priori, seja a característica básica de algumas instâncias que possuem um perfil mais direcionado para uma arte mais convencional (Crane, 1992), não é o que se verifica de uma forma geral nestes perfis. Pelo contrário, o risco advindo de adentrar num tipo de produção como o *rock* independente envolve o tipo de risco dificilmente assumido por um profissional mais integrado, já que o produto com o qual se trabalha neste tipo de situação possui um potencial de circulação mais reduzido. Algumas destas instâncias podem ser enquadradas naquilo que Bourdieu (1996) designou como arte social – a *Althernativa Produções* é um bom exemplo – e que tem como ponto fulcral o envolvimento social – de um ponto de vista estético, discursivo e prático – a partir de uma postura engajada. Obviamente, e como é discutido no Capítulo 8, as interações entre os mais diversos agentes e estruturas que compõem aquele contexto não são pacíficas, e os conflitos de naturezas diversas são parte também marcante de tais dinâmicas.

### 7.2.2. Coletivos culturais

Foram também sete as entidades promotoras de eventos enquadrados na categoria coletivo cultural entre 2014 e abril de 2016<sup>181</sup>. Em linhas gerais, consistem nas conexões de indivíduos que buscam, a partir da união de esforços, incrementar as atividades em torno de uma determinada linguagem artística ou atividade cultural. Via de regra, estas instâncias não estão coligadas, pelo menos oficialmente, nem ao Estado e nem ao mercado, ainda que sejam importantes catalisadores para avanços nas pautas culturais em ambos os segmentos.

*A priori*, a diferença principal para as produtoras especializadas consistiria num trabalho voltado para o fomento de expressões artísticas mais inovadoras do ponto de vista estético ou a preservação de determinadas manifestações culturais, ao invés da obtenção de lucro a partir da veiculação de produtos artísticos mais estandardizados. Seguindo estritamente a classificação dos mundos da cultura de Crane (1992), os pequenos negócios orientados para o lucro aproximam-se sobretudo das características das produtoras especializadas, ao passo que as redes sociais informais, cujo foco principal é a ousadia estética/discursiva, e as organizações não-governamentais, cujo foco consiste sobretudo na preservação de certas manifestações, se aproximariam mais dos coletivos aqui tratados.

Os coletivos verificados possuem níveis de envolvimento diferentes com o segmento musical analisado. Assim, há desde aqueles menos ligados à produção musical, cujos eventos em torno do *rock* independente de Teresina possuem um caráter secundário na programação, passando por instâncias já clássicas na promoção de atividades ligadas à música piauiense, instâncias protagonistas numa movimentação roqueira mais recente de Teresina, assim como coletivos multilinguagem que têm desenvolvido ações importantes de ocupação dos espaços públicos, cuja programação em torno da música

---

<sup>181</sup> *Clube do Fusca do Piauí, Clube Instrumental, Cajuína Voadora, Cumbuca Cultural, Geração Tristherezina, Ocuparte, Salve Rainha.*

possui uma dimensão importante<sup>182</sup>. Por conta do envolvimento mais específico com o *rock* independente de Teresina no período de observação, esmiúça-se dois destes coletivos culturais: o *Cumbuca Cultural* e o *Geração Tristherezina*.

Encabeçado atualmente por Ricardo Totte, vocalista do grupo *Batuque Elétrico* e um dos mais experientes agentes em atividade no cenário da música autoral teresinense no início do século XXI, o coletivo *Cumbuca Cultural* surgiu ainda na segunda metade dos anos 2000 a partir da reunião de membros de destacadas bandas autorais da altura, todos eles pertencentes ao subgrupo do *rock* regional: *Batuque Elétrico*, *Captamata*, *Conjunto Roque Moreira e Validuaté*. Algumas das empreitadas que tiveram maior visibilidade no período considerado pelos agentes como o auge do segmento musical em análise foram promovidas por este coletivo cultural, cujo um dos casos mais emblemáticos neste sentido foram as várias edições do projeto *Amostra Cumbuca Cultural*, série de *shows* que resultaria na gravação de um DVD homônimo (2008), um dos primeiros registros deste gênero no *rock* independente de Teresina (Cf. Capítulo 6).

Fato é que desde então o *Cumbuca Cultural* vem promovendo uma variedade de eventos que tem tido uma boa repercussão e visibilidade naquele contexto. Um outro exemplo marcante neste sentido foi a realização do *Mostra Lança Piau*, que consistiu numa série de concertos no *Palácio da Música*, com nomes do que era então considerado pela curadoria um grupo representativo da nova produção musical do Piauí, e que ocorreu num espaço privilegiado e consagrado no imaginário cultural da cidade, resultando também na produção de um DVD homônimo (2011). Boa parte dos artistas que fizeram parte deste projeto estão também inseridos no *rock* independente de Teresina<sup>183</sup>.

Conforme os relatos dos agentes entrevistados, uma das principais contribuições deixadas pelo *Cumbuca Cultural* para o contexto de produção cultural em Teresina foi a consciência sobre a necessidade de uma organização coletiva mais forte por parte dos artistas, uma lógica já bastante difundida no contexto brasileiro nos primeiros anos 2000,

---

<sup>182</sup> Exemplos destas tipologias, respectivamente, *Clube do Fusca do Piauí*, *Cumbuca Cultural*, *Geração Tristherezina*, *Salve Rainha*.

<sup>183</sup> Os artistas que participaram do DVD foram: *Alcaçuz*, *Cami Rabêlo*, *Trinco*, *Banjo Kazuia*, *BR-316*, *Cochá*, *Regaplanta*, *Sandro Moura*, *Zona de Atrito*, *Sapucaia*, *Violante do Céu*, *Wake Up*, *Killer!*, *Rocksím*, *Dalmir Filho*.

e que desencadearia na formação de iniciativas como o *Circuito Fora do Eixo* e a *Associação Brasileira de Festivais Independentes — ABRAFIN* (esta última já extinta), mas ainda pouco desenvolvida em Teresina quando o assunto era a produção musical. Algumas outras iniciativas importantes do *Cumbuca Cultural* nos últimos anos foram os projetos *Conexão Música Piau*<sup>184</sup>, *Permita-se*<sup>185</sup> e *Sintonia*<sup>186</sup>.

Em um artigo publicado recentemente, já comentado no Capítulo 5, Will Straw (2015) elenca uma série de formatos que as cenas musicais podem vir a apresentar — coletividades, espaços de reunião, locais de trabalho, mundos éticos, espaços de mediação assim como espaços de aceleração e desaceleração. Este último caso diz respeito essencialmente aos elementos e práticas dentro da cena que, por circunstâncias várias, tornam-se obsoletos, e que coexistem com outros que, pelo contrário, acabam por serem inseridos em espaços privilegiados de memória e preservação. São várias as instâncias, munidas de diferentes recursos, e norteadas pelas mais diversas motivações, que podem vir a auxiliar na canonização de um determinado artista ou fenômeno cultural num determinado meio.

De uma forma geral, as ações verificadas no escopo de atuação do *Cumbuca Cultural* apontam para este tipo de fenômeno em diversos períodos da sua trajetória.

---

<sup>184</sup> Projeto de circulação da banda *Batuque Elétrico* por várias cidades do estado do Piauí. A movimentação para fora de Teresina é ainda muito reduzida tendo em vista o universo extenso de artistas que produzem música autoral naquele território.

<sup>185</sup> O *Permita-se* consistiu um concerto no *Espaço Cultural Noé Mendes*, localizado nas dependências da Universidade Federal do Piauí e que constituiu um dos principais pontos de fruição da música autoral piauiense na primeira década do século XXI. Naquela ocasião, vários artistas, desde nomes tarimbados até alguns dos principais representantes da nova safra, apresentaram-se em duas noites para um grande público sob o lema “*Permita-se! Ouça Música Piauiense*”. A boa repercussão daqueles concertos, com a presença significativa do público, foi um dos principais marcos deste momento de recuperação pelo qual passa a música autoral em Teresina desde pelo menos meados de 2014 consistiu numa série de concertos coletivos cujo mote era a formação de público para a música local. Os artistas que se apresentaram neste evento foram os seguintes: *Batuque Elétrico*, *Fullreggae*, *Fronteiras Blues*, *Gramophone*, *V-Road*, *Conjunto Roque Moreira*, *Narguilé Hidromecânico*, *Alcaçuz*, *Radiofônicos*, *In Nature*, *Neanderthais* e *Bia* e os *Becks*.

<sup>186</sup> Outro projeto desenvolvido pelo *Cumbuca Cultural* que chama a atenção pela envergadura é o *Sintonia*, cujo intuito é homenagear nomes importantes da música local a partir de releituras, boa parte delas feitas por novos artistas do cenário autoral teresinense, muitos dos quais pertencentes ao segmento analisado nesta tese. Assim, além de uma importante ferramenta de consagração e legitimação de certos nomes daquele contexto, assim como a construção de um público para a música piauiense, tal iniciativa configura também um relevante elo entre a geração musical mais antiga e ageração mais jovem, na medida em que promove o contato destes com as obras de nomes de referência da música de Teresina. O primeiro homenageado no projeto *Sintonia* foi o veterano roqueiro Edvaldo Nascimento.

Assim, se no início havia uma formatação que sublinhava de forma bastante nítida o segmento do *rock* regional, as últimas ações têm vindo a privilegiar a consagração de certos artistas, como fica particularmente evidenciado no caso do projeto *Sintonia*. Como já argumentado, é muito comum este tipo de procedimento quando a instância em questão está inserida no terceiro setor (Crane, 1992). Obviamente, as ações do *Cumbuca* não se resumem apenas à preservação e canonização de certos artistas e manifestações daquele contexto. Parte relevante da sua programação também conta com novos talentos, sobretudo a partir do *Cumbucada Mix*, evento que costuma ocorrer em diversos espaços de fruição conhecidos na cidade, e que conta geralmente com o grupo *Batuque Elétrico* e algum outro artista convidado, geralmente dentro dos projetos musicais que compõem o *rock* independente de Teresina.

Um outro aspecto importante no âmbito das atividades desenvolvidas pelo coletivo *Cumbuca Cultural* é a possibilidade de interlocução com instâncias fora do ambiente exclusivamente artístico, e que pode ser verificado a partir das entidades com as quais se associa na produção dos seus eventos. Assim, além da capacidade de adentrar os meios de comunicação que proporcionam maior visibilidade, no caso, os canais de televisão, consegue também se articular a grandes empreendimentos privados, assim como aos órgãos públicos, a partir das leis de incentivos fiscais como a que é verificada no *SIEC — Sistema de Incentivo Estadual à Cultura*<sup>187</sup>.

Portanto, alguns pontos gerais que caracterizam o coletivo *Cumbuca Cultural* são: nasce da articulação de um grupo de músicos já reconhecidos em Teresina, portanto, com uma certa predisposição à visibilidade, que foi sendo bastante incrementada com um conjunto de ações relevantes no decorrer de sua existência; suas ações, realizadas geralmente em espaços musicais consagrados da cidade, possuem envergadura e visibilidade elevadas, sobretudo quando comparadas a outras ações no âmbito do *rock* independente de Teresina; possui boa interlocução com instâncias fora do meio artístico, e que, no conjunto social geral, configuram lugares de poder mais elevados, como o

---

<sup>187</sup> Para mais detalhes sobre o SIEC ver <http://www.piaui.pi.gov.br/noticias/index/categoria/2/id/26592>. Acesso em 03.11.2016. O *Sintonia*, por exemplo, foi viabilizado a partir deste esquema, que, sublinhe-se, é ainda pouco utilizado no âmbito do *rock* independente de Teresina.

segmento econômico e o segmento político.

O coletivo *Geração Tristherezina* representa uma produção multilinguagem — música, literatura, artes visuais — que busca um lugar de visibilidade mais ampliado em Teresina. Tem como um de seus membros mais ativos o escritor e músico Valciã Calixto, que vem desenvolvendo um trabalho relevante nos últimos anos seja a partir de lançamentos de livros, *Reminiscências do Caseiro Genival*, através de sua banda *Doce de Sal* ou em carreira-solo, a partir do lançamento do álbum *Foda!* (2016). De uma forma geral, e diferentemente de outras instâncias mais consagradas e sedimentadas naquele contexto, os membros deste coletivo possuem um discurso em torno da necessidade de inclusão de um certo tipo de narrativa dissonante, que aborde facetas mais obscuras não apenas de Teresina, mas da sociedade atual de um modo mais amplo. Neste sentido, e vale a pena a longa citação, o agente tem uma concepção de arte mais politizada, que problematiza a forma como os constrangimentos oriundos do modo de organização da cidade afetam diretamente a vida dos seus cidadãos. Deste modo, o artista acaba por se demarcar de outros segmentos dentro do próprio *rock* independente de Teresina, na medida em que a sua produção configuraria primariamente uma ferramenta para pautar certas temáticas mais “incômodas” e, conseqüentemente, menos abordadas neste âmbito:

Eu costumo dizer que é uma relação de amor e ódio [a representação de Teresina na sua obra]. E a gente acaba tentando discutir isso, problematizar isso, dentro das letras. E muita gente acaba olhando assim com um certo desdém porque a gente acaba caindo num discurso político dentro da nossa arte que é a música. E muita gente não gosta de arte politizada (...). E eu não sei o porquê. Porque eu acho totalmente necessário você discutir a cidade, as mudanças e transformações da cidade, o quanto a cidade interfere no destino e na personalidade das pessoas, dos seus cidadãos, porque na medida em que a cidade não te dá oportunidades de você se divertir, de você espalhar (...), você vai se fechar, o seu círculo de amizades vai ser limitado, isso vai te enclausurar, de repente, te levar a atos como o suicídio (...). Nós temos um índice de suicídios muito grande (...). Então, a gente tenta problematizar Teresina em várias frentes, seja na parte cultural, nas músicas, a questão mesmo de discutir políticas públicas como a de transporte, saúde, habitacional. A cidade cresce assustadoramente. O que tem de invasões, de despejos, despejos muitas vezes violentos, em que as pessoas são tiradas de casa, que tem

as casas derrubadas (...). Não tem como isso passar despercebido pela gente, porque a gente se preocupa e se importa com isso de verdade. É uma discussão bastante séria dentro da produção da gente (...). Quantos amigos a gente não perdeu durante, sei lá, a passagem da adolescência para a fase adulta por conta dessas coisas? Então, são coisas que a gente se preocupa, que a gente acompanha, que tenta acompanhar nos noticiários e está sempre tentando discutir, sendo chato mesmo (...). A gente tem de debater, a gente tem de pautar estes assuntos. E a música está aí para isso. A arte, de uma forma geral, na linguagem que for, está aí para isso, para pautar esse tipo de debate. É a concepção que eu tenho enquanto produtor de qualquer material artístico, seja música, seja literatura, o que for (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

O nome do coletivo é uma referência direta ao poeta teresinense Torquato Neto, um dos inventores do *Tropicalismo* (Cf. Capítulo 2), e que assim chamava a sua Teresina imaginária<sup>188</sup> (Castelo Branco, 2006), invisível, muito diferente da cidade física “real”, e, por conta disso, espaço privilegiado de subversões, ainda que a síntese desta construção mental, como o próprio nome cunhado sugere, não necessariamente seja radiante, fato explicitamente verificado na própria trajetória de vida do poeta, que comete suicídio aos 28 anos de idade. O caráter subversivo, no caso do coletivo, é verificado na tentativa de burlar a falta de oportunidades de uma cidade que ainda deixa a desejar em muitos aspectos — mobilidade urbana, segurança pública, saneamento básico, lazer — a partir da produção artística:

Ele [o coletivo] surgiu mais da necessidade de alguns amigos se juntarem e fortalecerem o trabalho um do outro. (...) A gente trabalha com literatura, com música, com artes plásticas. E o nome vem disso (...). Dessa inquietação, dessa angústia de estar produzindo, de ter algo pra se mostrar, porque Teresina é uma cidade que não te dá muitas expectativas. Você sai a noite e você tem de voltar cedo, seja porque não tem realmente espaços para você estar, seja porque os espaços fecham cedo, seja por você não tem transporte para voltar, [seja pela falta de] segurança (...). Na medida em que Teresina não te dá esse tipo de oportunidades (...), produzir eu acho que é uma válvula de escape. Então, foi esse o meio que a gente encontrou também de meio que burlar todo este tédio, toda esta coisa que é inerente à

---

<sup>188</sup> Para uma discussão aprofundada sobre a *Tristeresina* de Torquato Neto, há o texto *A Cidade que me Guarda: um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto*, escrito por Edwar Castelo Branco (2006): <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/6%20-%20ARTIGO%20-%20EDWARCASTELO.pdf> Acesso em 02.06.2016

personalidade teresinense (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

No que diz respeito especificamente à produção musical do *Geração Tristherezina*, esta está organizada num perfil na plataforma *Bandcamp*<sup>189</sup>. Até o momento da escrita deste capítulo, contava com sete produtos fonográficos<sup>190</sup>. É notória a capacidade de interlocução destes membros com outros coletivos brasileiros, assim como instâncias de legitimação importantes do cenário musical independente nacional e internacional (a repercussão das obras do *rock* independente de Teresina é discutida no Capítulo 9). Assim, ainda que seja relativamente pouco conhecida em Teresina, sobretudo quando comparados aos trabalhos mais canonizados naquele contexto, a produção do *Geração Tristherezina* é uma das que mais tem circulado por importantes veículos de comunicação alternativa brasileira nos dias de hoje. Nada de novo, uma vez que os recém-chegados, geralmente munidos de discursos mais heterodoxos no que diz respeito a todo o funcionamento, às regras estabelecidas num determinado segmento artístico, possuem inúmeras barreiras a serem superadas rumo ao reconhecimento e visibilidade (Bourdieu, 1996; 2003; Wacquant, 2005). A experiência de visibilidade e contato com instâncias do Brasil e do mundo revela a importância das novas tecnologias de comunicação no apaziguamento — parcial, ainda longe do ideal, sublinhe-se, — das ainda enormes distâncias de alcance e visibilidade dos pequenos produtores culturais (Fiske, 2010).

No que diz respeito especificamente aos eventos de música, é particularmente notório o caráter mais simples, verificados nas circunstâncias estruturais nem um pouco pomposas. Assim como em muitos exemplos verificados no contexto brasileiro mais geral, os coletivos culturais são, em muitos casos, a principal forma de produzir e circular um tipo de material que, via de regra, não é atendido nem pelo circuito comercial e nem pelas políticas públicas culturais. No Brasil, assim como em toda a América Latina, este tipo de organização tem mostrado uma pujança cada vez mais relevante já desde os primeiros anos do século XXI. Não raras vezes, configuram o degrau inicial para agentes

---

<sup>189</sup> Disponível no endereço: <https://geracaotristherezina.bandcamp.com/>. Acesso em 03.11.2016

<sup>190</sup> Os grupos *Cianeto*, *Doce de Sal*, *Flores Radioativas*, *Orquestra Bimotor* e de *Valciã Calixto*.



que conseguiram êxito até mesmo em instâncias mais tradicionais<sup>191</sup>.

Ainda que trespassadas pelo objetivo comum básico de incremento do cenário de música autoral da cidade, as instâncias produtoras de eventos adotam estratégias distintas nas suas ações que permitem sugerir aproximações com as categorias formuladas no trabalho de Bourdieu (1996) sobre os tipos de artes verificadas dentro do campo. Como já mencionado no Capítulo 5, estas são a arte burguesa, a arte social e a arte pela arte. Soaria muito forçoso vincular qualquer um dos segmentos do *rock* independente de Teresina a uma arte burguesa, onde a vinculação íntima com os planos políticos, econômicos e também com a imprensa oficial impediriam o surgimento de obras mais ousadas, não demasiadamente condicionadas pelos pressupostos diretos destas instâncias as quais estaria já estruturalmente subordinada. Como já referido, a própria opção de produzir música autoral numa cidade como Teresina, por si só, já é uma postura que vai claramente de encontro aos pressupostos de uma arte mais comercialmente condicionada.

Contudo, na medida em que se joga a lupa sobre a diversidade do segmento musical analisado, é possível verificar alguns grupos mais afinados com uma politização maior da produção (arte social), com aspectos formais-estéticos (arte pela arte), assim como aqueles grupos mais familiarizados com as instâncias comerciais e do poder público (arte burguesa). Obviamente, a tendência estruturadora de uma determinada postura não exclui as outras dimensões, ou seja, uma arte bastante preocupada com questões de cunho estético também pode ser altamente politizada ou com pautas em torno da estruturação de um mercado formal e sustentável para aquele tipo de produção.

Assim, se os trabalhos dos artistas vinculados ao coletivo *Geração Tristherezina* apresentam um teor bastante politizado face ao contexto teresinense, e, no caso do trabalho específico de Valciã Calixto, uma discussão estético-formal também relevante, verificado na sua proposta *Axé Punk*, por outro lado, ainda possui pouco apelo face às esferas econômicas e políticas mais institucionalizadas. Assim, não é exagero afirmar uma conformação mais alinhada ao que Bourdieu (1996) chama de arte social, postura

---

<sup>191</sup> Alguns dos casos brasileiros mais recentes neste sentido são o da cantora Gaby Amarantos e da banda *Macaco Bong*.

mais ou menos verificada no que diz respeito ao *rock* independente em geral, mas que encontra amplificação maior neste grupo, e que contrasta intensamente com os pressupostos de uma arte pela arte, verificada no perfil de um “profissional em tempo integral (...), indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte” (Bourdieu, 1996: 95).

A título de comparação, os grupos ligados à origem do *Cumbuca Cultural*, além da discussão formal-estética, verificada no ato de sublinhar os elementos locais na formatação de suas sonoridades roqueiras, também sempre se preocuparam em estar próximo de instâncias mais institucionalizadas nos campos políticos e econômicos, fator fundamental para a maior abrangência das suas ações. Se esta instância não estão tão próxima de uma postura que a enquadre numa arte social, pelo menos não como a verificada no caso da *Geração Tristherezina*, tampouco estaria completamente afinada com os pressupostos de uma arte burguesa ou uma arte pela arte, ainda que, em determinados momentos, adote estratégias contidas nos pressupostos de ambas estas tipologias. No fim, o que se pode afirmar a respeito destas posturas é que há tendências majoritárias, mas não “puras”, quando a discussão está em torno das tipologias de arte verificadas dentro do *rock* independente de Teresina.

### 7.2.3. Entidades Governamentais

Foram três as entidades governamentais promotoras de eventos catalogadas entre 2014 e maio de 2016: *FUNDAC — Fundação Cultural do Piauí* (atualmente com status de Secretaria)<sup>192</sup>, *Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves* e *Secretaria Municipal de Juventude*. A primeira está ligada ao Governo do Estado do Piauí, enquanto as duas últimas estão ligadas à Prefeitura de Teresina<sup>193</sup>. Na medida em que realizam alguns dos eventos mais importantes no âmbito da música autoral

---

<sup>192</sup> Site da FUNDAC: <http://www.cultura.pi.gov.br/> Acesso em 03.11.2016

<sup>193</sup> Equivalente à Câmara Municipal em Portugal.

em Teresina, assim como administram também importantes espaços culturais, escolheu-se por detalhar um pouco mais a estrutura, a programação e as principais ações das duas primeiras entidades. A *Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC)* foi criada em 2003. Transformou-se na *Secretaria de Cultura do Estado do Piauí* em 2015. Além da realização de diversos eventos importantes de cunho cultural, possui vinculação com um conjunto de equipamentos culturais distribuídos pelas cidades de Teresina, Oeiras, Campo Maior, Parnaíba, Amarante, Floriano, Pedro II, União, Piripiri, Corrente e Picos.

Com o objetivo geral de desenvolver e divulgar a cultura produzida no Estado, a entidade realiza um dos eventos mais importantes no âmbito da música autoral do Piauí, o projeto *Boca da Noite*. Iniciado em 1997, é um dos eventos mais presentes no imaginário musical e cultural de Teresina. O fato do acesso gratuito, da localização no Centro da cidade — mais especificamente no *Espaço Osório Júnior*, no *Clube dos Diários* —, assim como do horário de realização dos concertos — por volta das 19h, período em que a circulação de transportes ainda é regular —, permitiu a consagração do evento na memória afetiva de muitos agentes daquele contexto. Em 2016, o *Boca da Noite* passa por uma fase de expansão, com concertos também no interior do Estado, nas cidades de Floriano, Oeiras e União.

O papel protagonista do projeto *Boca da Noite* no fomento à música autoral de Teresina é fortemente sublinhado pelos agentes consultados nesta pesquisa, consistindo, assim, numa importante plataforma para o alavancamento de carreiras naquele contexto, assim como para a formação de um público predisposto ao consumo da produção musical piauiense. Neste último sentido, é importante frisar o fato de que muitos agentes, alguns dos quais intimamente envolvidos com o *rock* independente de Teresina nos dias de hoje, começaram a desenvolver o interesse pela produção musical local a partir do contato com a programação do evento:

Eu acho que pra essa galera que nasceu nos anos 80 e vivenciou os anos 2000 (...) é o *Boca da Noite* [que marca o início da relação com o *rock* de Teresina]. O *Clube dos Diários* talvez seja o centro, é o foco. Então, o *Boca da Noite* ele é um foco de uma produção musical que já perdura há muito tempo (Ricardo, 31 anos, graduação).

Além do projeto Boca da Noite, outra iniciativa muito importante, viabilizada via *FUNDAC*, para a música e a cultura do Piauí, é o *Sistema de Incentivo Estadual à Cultura (SIEC)*, mecanismo fiscal que permite os agentes ou entidades que promovem atividades artístico-culturais captarem recursos a partir da iniciativa privada, que reveste os valores devidos em impostos para estas empreitadas.

A outra principal entidade estatal promotora de eventos culturais é a *Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves*<sup>194</sup>. Criada em 1986, esta instância é a principal ferramenta da *Prefeitura de Teresina* na condução de sua política cultural. Atua em diversas linguagens artísticas<sup>195</sup>, assim como é responsável pelo funcionamento de alguns dos mais importantes equipamentos culturais da cidade<sup>196</sup>, bem como pela manutenção de um calendário periódico de eventos. No âmbito específico do segmento musical analisado nesta tese, são dois os principais, os festivais *Chapada do Corisco* e *Teresina é Pop*.

Mais conhecido como *Chapadão*, o festival *Chapada do Corisco* é de caráter competitivo, com premiações em dinheiro, e ocorre desde 1995, nas categorias “Iniciante”, para estudantes dos ensinos fundamental e médio, e “Avançado”, que engloba artistas amadores ou profissionais. Muitos dos principais nomes do *rock* independente de Teresina já participaram em alguma ocasião do festival. A última edição do evento até o período de escrita deste capítulo, em 2016, ocorreu no *Teatro do Boi*. O festival já conta com 22 edições ininterruptas, configurando um dos eventos mais importantes da música autoral de Teresina, seja no que diz respeito à revelação de novos talentos, na formação de público, assim como na reafirmação de velhos conhecidos daquele cenário.

O festival *Teresina é Pop* compõe a programação do aniversário de Teresina, realizado sempre nos meses de agosto, e já ocorreu em catorze edições em importantes

---

<sup>194</sup> Site: <http://fcmc.teresina.pi.gov.br/> Acesso em 03.11.2016

<sup>195</sup> Artes cênicas, artes plásticas, literatura, música, folclore e cultura popular, patrimônio natural, histórico e artístico.

<sup>196</sup> *Casa da Cultura, Teatro do Boi, Teatro de Arena, Teatro Municipal João Paulo II, Palácio da Música, Escola de Danças Folclóricas*, 07 (sete) bibliotecas públicas, além de diversas Bandas-escolas, a *Banda 16 de Agosto*, *Coral da Cidade de Teresina*, a *Orquestra Sinfônica de Teresina* e o *Balé da Cidade de Teresina*

espaços musicais da cidade<sup>197</sup>. Geralmente essa programação é preenchida por nomes já bastante conhecidos do cenário autoral da cidade, trabalhando, portanto, muito mais a reafirmação de artistas do que propriamente a apresentação de novos nomes<sup>198</sup>. Assim como no caso da última edição do *Boca da Noite* (2016), houveram várias polêmicas sobre o processo de curadoria da última edição do evento, e que são discutidas de forma pormenorizada no Capítulo 8.

É no âmbito da *Fundação Cultural Monsenhor Chaves* que é também movimentada um dos principais instrumentos de financiamento a projetos culturais de Teresina e que historicamente tem privilegiado bastante a área musical: *A Lei de Incentivo à Cultura A. Tito Filho*, mecanismo de incentivo fiscal que permite o financiamento de projetos culturais por parte de entidades privadas a partir da dedução de impostos municipais<sup>199</sup>. Contudo, a falta de abertura de editais anualmente, que, diga-se de passagem, estão previstos no próprio texto da lei, e os atrasos no repasse das verbas dos projetos aprovados, são alguns elementos que colocam este projeto como um dos principais alvos de críticas severas por parte dos artistas ao poder público naquele contexto.

Portanto, as entidades governamentais que promoveram eventos no decorrer do período analisado eram oriundas seja do âmbito municipal, seja do âmbito estadual. São responsáveis por alguns dos mais importantes eventos deste segmento musical, assim como pela administração de alguns dos mais importantes equipamentos culturais da cidade. Ainda que indiscutivelmente exerçam um papel importantíssimo naquele contexto nas esferas do fomento de novos nomes, da manutenção de um calendário assim como na reafirmação e canonização de artistas, são várias as divergências entre estas entidades e os artistas, tópico que é discutido de forma pormenorizada no próximo

---

<sup>197</sup> Como o *Espaço Noé Mendes* e a Praça Ocílio Lago antes de se instalar nas imediações da Ponte Mestre Isidoro França, popularmente conhecida como Ponte Estaiada.

<sup>198</sup> Na última edição antes da escrita deste capítulo (2015), por exemplo, contou com os seguintes nomes: *Aclive*, *In Nature*, *Hernane Felipe*, *Növa*, *Silver Razor*, *Neanderthais*, *Narguilé Hidromecânico*, *Cochá*, *Gramophone*, Edvaldo Nascimento, *VeiaSônica*, *Alcaçuz*, *Cabesativa*, *Megahertz*. Com informações em <http://cidadeverde.com/playlist/70842/festival-teresina-e-pop-2015-lanca-programacao> Acesso 03.06.2016.

<sup>199</sup> Para mais detalhes sobre a Lei A. Tito Filho, ver (Alves, 2015b).

capítulo. Pode-se afirmar que a vinculação, a priori, a estas instâncias, a partir da participação dos eventos promovidos neste âmbito, não marcaria de modo automático os agentes a uma arte burguesa (Bourdieu, 1996). Verificam-se pontos importantes relacionados ao referencial das culturas urbanas contemporâneas (Crane, 1992) e das cenas musicais (Straw, 2015). Assim, verifica-se claramente seja o fomento de novas iniciativas, sobretudo a partir do festival *Chapadão*, assim como a preservação e canonização de algumas carreiras, verificadas sobretudo no festival *Boca da Noite*, assim como nos projetos aprovados pelas leis de incentivo fiscal, via de regra, de artistas que já possuem algum reconhecimento no cenário analisado.

#### 7.2.4. Espaços de concertos especializados

Onze instâncias foram catalogadas nos últimos dois anos dentro deste formato. Como já explicitado em momento anterior desta seção, alguns espaços de fruição são também importantes instâncias promotoras de eventos, destacando-se não apenas por configurarem um local para as *performances*, mas exercendo um papel ativo na produção dos eventos musicais, boa parte deles de artistas vinculados ao *rock* independente.

Existe, na opinião de muitos artistas do *rock* independente de Teresina, uma diferença fundamental entre o bar/restaurante que promove eventos com programação musical e a casa de *show* especializada. Como já sublinhado anteriormente, no discurso de um dos agentes entrevistados, aquele primeiro espaço, via de regra, configura um ambiente menos empático para o músico, na medida em que a sua função ali é fazer o fundo para uma audiência cujo interesse principal não é assistir a um concerto. Outros fatores como a estrutura geralmente rudimentar, muitas vezes providenciada pelo próprio músico, o desinteresse do público, assim como a remuneração ínfima, acabariam por contribuir para a rejeição deste tipo de espaço por muitos artistas.

Nós desistimos há mais de três anos de tocar em bar. Eu já não acredito nesse negócio de bar. (...). Eu preferia tocar num *Teresina é Pop* por 800, 500 reais, do que tocar num bar. Para um cara que não está nem aí para ti, só quer saber de vender cerveja, e bota um som “cachorro” para você. (...) Entenda o que eu quero dizer. Bar é uma

coisa. Casa de *show* é outra. Coisa diferente. É aquele local onde as pessoas vão para assistir (...). Como é o caso do *Planeta Diário*<sup>200</sup>, que resolveu finalmente abrir as portas (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

O espaço especializado de *shows*<sup>201</sup>, ao contrário, forneceria as condições mínimas necessárias para um bom concerto, começando pelo interesse do público para aquele tipo de produção musical. Está claramente inserido no que Crane (1992) chama de pequenas entidades lucrativas. Apesar dessas condições significativamente melhores, não raramente são verificados conflitos também entre artistas e os empreendedores que dirigem estes locais, discutidos mais detalhadamente no Capítulo 8.

### 7.2.5. Outras entidades promotoras de eventos

As entidades estudantis têm exercido um papel de fomento importante no decorrer da trajetória do *rock* independente de Teresina. De uma forma geral, a atmosfera efervescente de um ambiente como o universitário acaba por fornecer as condições necessárias para a proliferação de várias linguagens artísticas. No caso específico da música, a realização de eventos desde a primeira metade dos anos de 1970, cujo exemplo mais representativo foram os festivais da *Universidade Federal do Piauí*, é um primeiro exemplo mais relevante neste sentido (Cf. Capítulo 6). Não por um acaso, um dos principais grupos da história do *rock* independente de Teresina, o *Validuaté*, nasceu dentro deste ambiente. Além disso, no decorrer do século XXI a *Universidade Federal do Piauí* abrigou um dos mais importantes espaços da música autoral de Teresina, o lendário *Noé Mendes*. Mesmo após o fechamento deste local para atividades fora do âmbito da universidade, as entidades estudantis continuaram a promover eventos com a programação composta de concertos de artistas do *rock* independente de Teresina. No período observado nesta pesquisa, destacaram-se, neste sentido, os Centros Acadêmicos

---

<sup>200</sup> Tradicional *pub* de Teresina localizado na zona nobre da cidade e que têm incluído na sua programação nos últimos anos muitos concertos com artistas do *rock* independente de Teresina.

<sup>201</sup> O conjunto geral catalogado dentro desta categoria foi: *Bar do Churu*, *Frank Bar*, *Bueiro do Rock*, *Clóvis Rock Bar*, *Galeria Woodstock* (já extinta), *Núcleo de Artes Vapor Barato*, *Planeta Diário*, *Quintal Rock Bar*, *Quiosque Cajueiro*, *Rota Moto Bar*, *Woodstock House*.

de Ciências Sociais e de Comunicação Social.

Foram verificados também outras entidades do terceiro setor que promoveram programações no que diz respeito ao *rock* independente de Teresina, com seis instâncias catalogadas entre associações, projetos educativos e fundações culturais com atuação prioritária em outras linguagens que não a música. Há desde aquelas cujo foco é o segmento musical em análise, aquelas cujo objetivo é a democratização do ensino musical, assim como instâncias dedicadas a outras linguagens artísticas mas que nos seus eventos dão grande atenção à programação musical<sup>202</sup>.

Já preliminarmente descritos na subsecção anterior, alguns bares e restaurantes também costumam promover programações musicais com artistas vinculados ao segmento em análise nesta tese<sup>203</sup>. Algumas empresas também promovem eventos com a presença dos artistas ligadas ao *rock* independente de Teresina, geralmente no intuito de promoção das marcas. Empreendedores individuais, blocos de carnaval, entidades religiosas e Páginas da Internet de divulgação da música piauiense completam a lista de entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito do *rock* independente de Teresina no período analisado<sup>204</sup>.

Portanto, há uma multiplicidade de instâncias que promovem eventos, movimentando, assim, o *rock* independente de Teresina e, num âmbito mais geral, a vida cultural da cidade. Estas são as produtoras especializadas, os coletivos culturais, as entidades públicas culturais, os espaços de fruição assim como um conjunto de outras instâncias não enquadráveis em nenhuma das categorias supracitadas. Ainda que estruturadas em formatos bastante diferenciados, localizadas nos mais diversos setores do estado, mercado e sociedade civil em geral, oriundas dos mais diversos extratos sociais, e reafirmando a multiplicidade que caracteriza a cultura urbana (Crane, 1992), estas

---

<sup>202</sup> No primeiro caso, a Associação Cultural *Movimento Autoral Rock*, no segundo caso, o projeto *Música para Todos*, e no terceiro *A Fundação Nacional de Humor*, responsável pelo *Salão de Humor*, e a *Fundação Quixote*, responsável pelo *Salão do Livro do Piauí*.

<sup>203</sup> Foram cinco as instâncias catalogadas neste sentido: *Boteco*, *Camarão do Elias*, *Doutores do Chopp*, *Espaço Cultural Ar Livre* e *Grand Cru*.

<sup>204</sup> <sup>208</sup> *Lissossomos*, *Paróquia São José Operário*, *Som do Piau*, respectivamente.



instâncias, em diferentes proporções, convergem no objetivo geral de fortalecimento e legitimação do segmento musical analisado.

### **7.3. Espaços de fruição (2014-2016)**

Foram 72 os espaços de fruição catalogados a partir do acompanhamento da programação pela Internet do *rock* independente de Teresina. A discussão em torno destas instâncias é feita a partir de dois grandes pontos principais: os formatos e a disposição no território da cidade. No que diz respeito ao primeiro ponto, foi verificado uma diversidade grande de espaços, com formatos e objetivos diferenciados, distribuídos em cinco grandes tipologias: privados especializados, privados não-especializados, públicos especializados, públicos não-especializados e pertencentes ao terceiro setor (Cf. Anexos 9, 10, 11, 12 e 13), mais uma vez reafirmando o caráter plural deste tipo de atividade (Crane, 1992). No que diz respeito ao segundo ponto, foram verificados locais que veiculam eventos no âmbito do segmento analisado em todas as zonas administrativas da capital piauiense, ainda que estes estejam concentrados em áreas específicas, sobretudo no Centro e na Zona Leste da cidade.

A análise a partir destes dois tópicos foi de suma importância para a compreensão de aspectos importantes não apenas da morfologia do segmento musical em análise, mas, também, a forma como a disposição e tipologias destes espaços de fruição no território de Teresina refletem, de muitas maneiras, as assimetrias da própria cidade. Este ponto é discutido no decorrer da secção tendo em conta o pressuposto geral de que, no fundo, as culturas urbanas são também culturas de classe (Crane, 1992). Assim, a despeito de, no seu aspecto geral, o *rock* independente de Teresina ser uma instância situada nas margens do espectro cultural massivo que vigora na cidade, é composto não apenas por agentes e instâncias situados numa posição menos privilegiada, mas distribui-se de forma bastante heterogênea no território e nos extratos sociais da capital do Piauí.

### 7.3.1. Tipologias

A maior parte dos locais onde ocorrem os concertos relativos ao *rock* independente de Teresina configuram ainda *espaços privados não-especializados*, com 26 exemplos contabilizados<sup>205</sup>. A característica básica que define este tipo de lugar é o fato de que a programação em torno da música não é a razão principal da sua existência. Com incidência em todas as zonas administrativas da cidade, são várias as tipologias de locais verificados sob esta categoria, desde os já citados bares e restaurantes até complexos esportivos, passando por escolas secundárias, residências particulares, clubes de categorias profissionais e até mesmo lojas de roupas. A diversidade de eventos nestes espaços também é grande. A mais comum é a programação periódica dos bares e restaurantes que, como já comentado anteriormente, oferecem junto ao serviço gastronômico uma atração musical. Iniciativas mais pontuais, sejam aquelas referentes à programação de instâncias que, *a priori*, não possuem ligação tão íntima com o segmento analisado, sejam aqueles eventos realizados por instâncias promotoras recém-chegadas ou não tão conhecidas no meio musical teresinense, costumam ocorrer neste tipo de local. A empreitada publicitária de promoção de uma certa empresa ou marca utilizando como ferramenta a programação musical é outro tipo de situação verificada na promoção de eventos dentro destes espaços.

Entende-se aqui como *espaços privados especializados* aqueles cuja existência e programação giram em torno das práticas musicais/culturais, sendo, portanto, (re)conhecidos pelo público como locais-chave para a fruição mais especializada de música na cidade, sobretudo pelo fato de boa parte destes espaços dedicarem atenção especial à produção autoral. Via de regra, a manutenção destes locais é mais complexa do que aqueles geridos pelo poder público, principalmente por conta das instabilidades

---

<sup>205</sup> Água de Chocalho, Ar Livre, Associação Atlética Banco do Brasil (A.A.B.B.), Boteco, Bodega, Cajuína House, Camarão do Elias, Casa do Jardel, Casa do Tom, Choppana Bar, Colégio Santa Angélica, Colégio Liberdade, Doutores do Chopp, Finess Buffet, Grand Cru, Laricão Lanches, Leste Bar, Parque Esportivo Ambiental Meus Filhos, Pub Cold Beer, Quiosque Cajueiro, Restaurante Fagulhas, Sítio do Lion, Vell Bizz, Veterano Grill, Vila Burger Bar e Woodstock House.

de um ramo como o cultural. Foram 16 os espaços catalogados<sup>206</sup> sob esta tipologia, distribuídos nos seguintes formatos: bares especializados, bazar de vinis, casas de *show*, espaços multiusos e lojas de instrumentos musicais.

Dois dos espaços mais referenciados pelos agentes consultados nesta pesquisa como fundamental para a sedimentação de um *rock* autoral na cidade no decorrer do século XXI estão sob esta classificação: O *Centro de Artes Boemia* e o *Espaço Cultural Raízes*. O *Centro de Artes Boemia* teve sede primeiramente na zona central de Teresina antes de se transferir para a Zona Leste da Cidade, e funcionava como bar, local de atividades culturais, com foco especial na música, além de ponto de encontro entre figuras importantes daquele cenário. A diversidade de estilos e agrupamentos dentro do *rock* que circulavam no *Boemia* nesta primeira fase é um ponto importante elencado pelos agentes daquele contexto:

O primeiro lugar em que eu toquei, ainda em banda de *metal*, foi o *Boemia* do Centro. E lá, eu me lembro que tinha a abertura para todo o tipo de estilo. Ainda que eu tivesse feito o meu *show* especificamente de *metal*, eu lembro que outras galeras andavam lá. Tinha uma lojinha de discos que a galera chamava de *Buraco Records*, que era numa sala que tinha um buraco na parede, lá tinha muito disco de *metal*, mas tinha disco de outras coisas também, de outros sons. E isso eu me lembro bastante porque eu fui lá algumas vezes para gravar fitas cassetes (Tomás, 27 anos, graduação).

Na segunda e mais duradoura fase, o *Boemia* estava localizado numa grande casa desabitada numa das áreas residenciais mais nobres da cidade, próximo ao condomínio *Morada dos Orixás*, na Zona Leste de Teresina. Por conta destas condições, não raras vezes concertos eram finalizados precocemente devido às reclamações de moradores que viviam naquelas imediações. Fato é que durante muitos anos o espaço foi uma das principais referências nas movimentações em torno de uma fração mais alternativa da vida noturna teresinense. Após a extinção, a equipe do *Boemia* continuou a promover eventos em outros locais da cidade. No momento de redação desta parte da tese, a página

---

<sup>206</sup> *Bar do Churu, Bueiro do Rock, Clóvis Rock Bar, Frank Bar, Galeria Woodstock (extinta), Heaven Pub, Lob Til, Núcleo de Artes Vapor Barato, Bazar O Astronauta, Planeta Diário, Quintal Rock Bar, Rota Moto Bar, Seu Madrugada Rock & Beer, Studio Center, Edifício The Doors, Theresina Hall.*

do *Facebook* estava parada há pelo menos um ano.

Já o *Espaço Cultural Raízes* surge em 2006, nas imediações da *Universidade Federal do Piauí*, também na Zona Leste da capital piauiense, sob a batuta do *rapper* Gil BV. Para um dos agentes entrevistados, a circulação de representantes dos mais diversos segmentos que compõem o *rock* independente de Teresina também foi uma característica marcante daquele espaço:

Eu acho que o *Raízes* era o grande catalisador de todos os artistas. Inclusive todo esse pessoal que você falou aí, todas essas bandas, essa movimentação de estilos, circulavam por lá. Eu acho que o *Raízes* teve uma importância muito grande na divulgação e na fomentação da música autoral produzida no século XXI (Flávio, 47 anos, graduação).

Em 2011, o espaço foi parcialmente destruído por um incêndio. Assim como o *Boemia*, o *Raízes* encerrou suas atividades no início da segunda década do século XXI, num período bastante conturbado para a produção autoral da cidade (Cf. Capítulo 6). Não por acaso, ambos os locais, que eram conhecidos principalmente pela atenção dedicada à produção autoral, privilegiaram bastante a música *cover* nos seus estertores.

Além destes espaços que ocupam maior dimensão na memória afetiva dos entrevistados, é digno de menção também outros locais que mesmo menos referenciados, assumem um papel importante no contexto da cultural alternativa de Teresina. Um dos exemplos mais emblemáticos neste sentido é o *Frank Bar*, localizado na Zona Sudeste, mais especificamente, no bairro Novo Horizonte. Em plenas atividades na altura de redação da tese, o espaço é um importante ponto de confluência de um público mais alternativo daquela região da capital piauiense, ainda bastante carente deste tipo de local de fruição. Possui um pequeno palco, geralmente aberto aos frequentadores, mas que também vez por outra recebe algum evento oficial relacionado ao *rock* independente de Teresina. Digno de sublinhar também é a força da figura do seu proprietário, o cantor e compositor Frank Farias, que desde a década de 1970 atua na música autoral piauiense, possuindo uma das apresentações mais performáticas e intensas daquele contexto musical, assim como sendo um dos artistas oriundos do Piauí que mais recebeu

premiações em festivais dentro e fora do estado<sup>207</sup>. Dois outros espaços de fruição bastante citados pelos agentes como fundamentais na sedimentação do segmento em análise nesta tese em todo o século XXI continuam ativos: *Bar do Churu* e *Bueiro do Rock*.

O *Bar do Churu* começou a ganhar fama em Teresina no início do século XXI por conta dos encontros entre vários músicos da cidade, alguns dos quais desenvolveriam posteriormente importantes obras no âmbito do segmento musical analisado, sobretudo no subgrupo do *rock* regional e do *reggae*. Localizado no Bairro da Matinha, na Zona Norte, o *Churu* foi o palco de concertos lendários do período considerado o auge em termos de público da música autoral da cidade. Após um período de finalização parcial das suas atividades, o *Churu* recomeçou timidamente uma programação musical em meados de 2014 até finalmente anunciar a volta oficial em 2015, numa noite de concertos que contou com alguns dos mais importantes nomes do *reggae* do estado do Piauí.

Outro espaço privado especializado importante é o *Bueiro do Rock*, localizado no bairro Memore, também na Zona Norte da cidade. Nascido no âmbito das movimentações em torno do *heavy metal* da capital piauiense, o popular *Bueiro*, como é reconhecido pelos seus membros mais assíduos, possuía, no momento de redação desta parte da tese, uma das melhores estruturas para a realização de concertos no *rock* local. O empreendimento familiar nasce em 2006, e é fruto de uma empreitada de dois *headbangers* da cidade — Driênio Sousa e Dieudes Sousa –, que, tendo detectado a efemeridade dos espaços e a falta de produções mais profissionais no segmento metálico local, decidiram montar uma das empreitadas mais duradouras na trajetória roqueira da capital piauiense (Carmo, 2010).

Além do aspecto estrutural — o *Bueiro do Rock* possui dois palcos com equipamento de sonorização próprio, um bar, um estúdio de ensaios e acomodações para os artistas e equipes técnicas –, o espaço tem-se destacado também por promover concertos de importantes nomes da música pesada mundial e nacional. Alguns dos mais

---

<sup>207</sup> Para mais informações sobre o *Frank Bar* Cf. reportagem da TV Cidade Verde: <https://www.youtube.com/watch?v=FEFft3SkCA>

importantes neste sentido foram os de Paul Di'anno (Inglaterra), ex-vocalista do *Iron Maiden*, e o trio de *trash metal* *Destruction* (Alemanha), assim como nomes nacionais de médio porte como os grupos *Matanza* (Rio de Janeiro) e *Krisiun* (Rio Grande do Sul) (Carmo, 2010: 57-60). Ainda que possua claramente uma programação mais voltada para o *heavy metal*, foram verificados também vários concertos de artistas do *rock* independente de Teresina nas dependências deste que é um dos principais espaços privados especializados para a fruição de *rock* autoral na cidade.

Um outro espaço que vem assumindo grande importância ultimamente nas movimentações em torno do *rock* independente de Teresina é o *pub Planeta Diário*. Localizado no bairro Jóquei, na Zona Leste, área mais valorizada da cidade, por muitos anos privilegiou uma programação que não abrangia de forma muito intensa a música autoral. Nos últimos anos, contudo, tem-se verificado muitos concertos de vários nomes do *rock* independente de Teresina, sobretudo a partir dos eventos da já citada 202 Produções:

Bar é uma coisa. Casa de show é outra. É aquele local onde as pessoas vão para assistir (...), como é o caso do *Planeta Diário*, que resolveu finalmente abrir as portas. É um aliado importantíssimo. Porque é uma estrutura muito boa, numa região nobre da cidade. Era difícilimo tocar ali. E hoje não. Está aberto. Isso é uma conquista (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

A ocupação destes espaços mais centrais é fundamental para o fortalecimento da música local. O fato de os artistas não terem adentrado mais consistentemente nestas estruturas no período em que a produção do *rock* independente de Teresina estava bastante intensa, na segunda metade dos anos 2000, inclusive, teria sido um dos principais erros de percurso na trajetória coletiva deste segmento:

Porque a gente se preocupou muito com a tribo (...). A gente ocupava o *Trilhos*, *Churu*, já tinha a nossa casa, (...) *Noé Mendes*, (...). Quando surgiram os *pubs*, a coisa foi perdendo força (...). Esses *pubs* que surgiram eram ocupados por *forró*, *música sertaneja*. Então, nós ficamos nos guetos (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

Os pequenos negócios orientados para o lucro (Crane, 1992) são, portanto, a categoria que melhor descreve este tipo de formato. Na sua maioria, adotam a retórica

clássica do discurso independente, identificada com o perfil do artista inconformista (Becker, 2008), ainda que tenha sido verificado também um fenômeno, até certo ponto, almejado por segmentos do universo independente que buscam a inserção mais efetiva em instâncias predominantemente associadas aos profissionais integrados, como no já referenciado caso da “ocupação” do *pub Planeta Diário*.

A outra tipologia que possui alguns dos principais locais de fruição no *rock* independente de Teresina são os *espaços públicos especializados*, equipamentos com programações culturais administrados pelo Estado nas esferas municipal, estadual e federal<sup>208</sup>. Foram nove os locais catalogados dentro desta tipologia no decorrer do período de observação<sup>209</sup>.

Assim como no caso dos espaços privados especializados, esta tipologia comporta alguns dos mais importantes locais de fruição nas memórias afetivas dos agentes consultados nesta pesquisa. O fato de estes espaços perdurarem por mais tempo do que os espaços privados especializados é explicado sobretudo pela estabilidade relativa advinda das políticas culturais do aparato estatal. Ainda que nem sempre articuladas de forma pacífica com os artistas, as programações oriundas destas ações constituem uma dimensão importante na produção cultural local. No caso específico do segmento analisado nesta tese, questões como os valores mais altos dos cachês, a estrutura técnica oferecida para as apresentações, assim como a visibilidade para um público mais amplo devido a gratuidade da maioria dos eventos são todos elementos que explicam em grande parte a importância deste tipo de espaço de fruição, sobretudo quando comparados com

---

<sup>208</sup> *Central de Artesanato Mestre Dezinho, Clube dos Diários, Espaço Cultural Trilhos, Espaço Cultural Noé Mendes, Espaço Rosa dos Ventos, Memorial Zumbidos Palmares, Palácio da Música, Teatro do Boi, Teatro IV de Setembro.*

<sup>209</sup> Sob a administração do *Governo do Estado do Piauí*, a partir da *Secretaria de Cultura do Estado do Piauí* estão o *Complexo Clube dos Diários*, o *Teatro IV de Setembro* e o *Memorial Zumbi dos Palmares*. Sob a Administração da *Prefeitura de Teresina* estão o *Palácio da Música* e *Teatro do Boi*, a partir da *Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves*, a *Central de Artesanato*, a partir da *Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico e Turismo (SEMDEC)*, e o *Espaço Cultural Trilhos*. Sob os auspícios da *Universidade Federal do Piauí* estão o *Espaço Cultural Noé Mendes* e o *Espaço Rosa dos Ventos*.

as outras tipologias verificadas<sup>210</sup>. Assim como no caso das entidades promotoras de eventos públicas, verificam-se, a respeito destas instâncias, características clássicas deste meio (Crane, 1992; Straw, 2015): configuram seja vetores de revelação de novos talentos, como da preservação e canonização de membros mais estabelecidos.

Além da programação oficial, estes espaços costumam também hospedar inúmeras empreitadas fora das ações inscritas nas políticas culturais que abrangem o território de Teresina. O *Espaço Noé Mendes*, por exemplo, ficou muito associado no decorrer do século XXI aos concertos de *heavy metal* promovidos por empreendedores culturais autônomos (Carmo, 2010). Eventos promovidos no âmbito dos centros acadêmicos, da programação universitária, assim como dos coletivos culturais e produtoras especializadas, cujo um dos casos mais emblemáticos foi a *Amostra Cumbuca Cultural*, uma das mais importantes ações da música autoral em Teresina no século XXI, são também realizados neste espaço de eventos.

O *Clube dos Diários*, local clássico da boemia da cidade, onde ocorre o *Boca da Noite*, tem hospedado também alguns concertos de uma das mais ativas instâncias promotoras de eventos nos últimos anos no *rock* independente de Teresina, a *Althervativa Produções*. A *Central de Artesanato*, e que também configura uma histórica sede de grandes eventos do *rock* e da música de Teresina, foi o palco escolhido para a gravação do DVD do grupo Validuaté. Já o DVD intitulado *Lança Piau*(2011), também do coletivo *Cumbuca Cultural*, foi gravado no *Palácio da Música*.

No que diz respeito aos *espaços públicos não-especializados*, assim como no caso dos espaços privados de mesma natureza, foi verificada uma grande quantidade de concertos realizados neste tipo de local, com incidência em todas as zonas administrativas da cidade, totalizando 19 exemplos contabilizados<sup>211</sup>. Foram muitas também as tipologias

---

<sup>210</sup> Além dos já citados *Boca da Noite* e *Chapadão*, outra ação importante neste âmbito é o projeto *Seis e Meia*, realizado no Teatro IV de Setembro, e que consiste na apresentação de um nome renomado da música brasileira, e cuja abertura é feita geralmente por um artista teresinense.

<sup>211</sup> Biblioteca Cromwell de Carvalho, Câmara das Instalações, Imediações dos Condomínios Santa Mônica e Santa Marta, Mercado da Vermelha, Parque Potyabana, Ponte Estaiada (estacionamento), Ponte Juscelino Kubitschek (imediações), Praça Cultural do Grande Dirceu, Praça da Liberdade, Praça da Vila



de espaços verificadas, desde as praças públicas, seguidas pelas vias públicas, parques, mercados e bibliotecas. A realização de eventos em locais públicos abertos é parte de uma importante tendência que tem tomado forma em Teresina nos últimos anos, e que diz respeito principalmente à ocupação dos espaços públicos a partir de programações culturais, e que tem como principais instâncias promotoras os coletivos culturais como o *Salve Rainha* e o *Ocuparte*, e cuja programação musical ocupa uma dimensão importante. Por último, foi verificado também a utilização de forma pontual de *espaços pertencentes ao terceiro setor*<sup>212</sup>. Estes foram o *Galpão do Dirceu*, então sede do extinto grupo teatral *Núcleo do Dirceu*, dirigido por muito tempo por um dos mais renomados artistas contemporâneos do Piauí, o coreógrafo Marcelo Evelin, e a sala Agostinho Pinto, do *Projeto Música para Todos*, que oferece formação musical gratuita para a comunidade teresinense, a partir de um qualificado *staff* e excelente estrutura física, desde 1999.

### 7.3.2. Disposição territorial

Como já argumentado no Capítulo 5, a questão do espaço urbano tem tomado dimensões cada vez mais significativas nas pesquisas sobre as culturas musicais nos últimos anos (Fernandes & Freire Filho, 2005), tendo sido no âmbito desta tendência que surge o próprio conceito de cenas musicais, fundamental ferramenta para a análise empreendida nesta investigação. Importante sublinhar, neste sentido, a importância de um escrutínio geral no território analisado. No caso específico da música, é inegável a existência (ainda) de inúmeras cenas locais (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004), portanto, caracterizadas pelo fluxo alucinante de informações de natureza transnacional absorvidas, mas que preserva, em sua essência, uma relevante dimensão dos territórios em que se organizam (Kruse, 2010). Assim, na medida em que a unidade analítica base desta pesquisa consiste num recorte territorial específico, nada mais justo do que uma atenção um pouco mais detalhada à forma como o *rock*

---

Operária, Praça das Palmeiras, Praça da Telemar, Praça das Violetas, Praça do Liceu, Praça Leila Torquato, Praça Ocílio Lago, Praça Pedro II, Praça Rio Branco, Rua Climatizada.

<sup>212</sup> Galpão do Dirceu, Sala Agostinho Pinto (Projeto Música para Todos).

independente de Teresina aparece no perímetro urbano da cidade. Esta operação é viabilizada a partir da análise da disposição dos espaços de fruição dos concertos.

Em 2015, Teresina possuía uma população estimada em 844.245 habitantes. Com uma área territorial de cerca de 1390 km<sup>2</sup>, é a capital e maior cidade do estado do Piauí, situado no Nordeste do Brasil, e concentra boa parte dos recursos humanos, econômicos e políticos desta unidade federativa brasileira. Em 2010, contava com o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM)<sup>213</sup> de 0,751, alto em relação a boa parte das cidades do Piauí, mas ainda aquém das melhores marcas brasileiras, que giram em torno de 0,86 pontos<sup>214</sup>. Está bastante longe dos principais centros, sejam eles econômicos, culturais, estes dois últimos concentrados principalmente no eixo Rio-São Paulo, e político, situado sobretudo na capital Brasília.



Ilustração 13 – Localização de Teresina no mapa do Piauí e no mapa do Brasil.

Fonte: Blogue do professor Eltinho.

<sup>213</sup> Consiste numa adaptação do clássico Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) para a realidade brasileira. Mensura, assim como o IDH, a qualidade de vida a partir de três dimensões: longevidade, educação e renda. Para mais detalhes sobre o IDHM, ver: [http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/o\\_atlas/idhm/](http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/o_atlas/idhm/) Acesso em 19.10.2016

<sup>214</sup> Com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): <http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2013/07/30-cidades-do-brasil-com-o-melhor-e-o-pior-idh-do-brasil.html> Acesso em 10.06.2016

No âmbito da administração municipal, foram criadas, no ano 2000, quatro superintendências no intuito de promover ações mais focalizadas nas necessidades específicas de cada zona da cidade:

Para fins administrativos, foi criada através da Lei Nº 2.960 e 2.965, de 26 de dezembro de 2000, quatro áreas de atuação da Prefeitura, com a finalidade de colocar os serviços prestados mais próximos da população teresinense, sendo quatro urbanas (...). As SDUs têm como finalidade executar os serviços básicos de fiscalização, controle, obras e serviços de engenharia e urbanismo; serviços de limpeza pública; administração de feiras e mercados públicos; numeração de imóveis e emplacamento de logradouros; administração de cemitérios e controle de serviços funerários, e o controle das atividades econômicas informais no meio urbano (Secretaria Municipal de Planejamento Urbano — SEMPLAN)<sup>215</sup>.

As Superintendências de Desenvolvimento Urbano são as seguintes: SDU Centro-Norte, SDU Sul, SDU Leste e SDU Sudeste. Esta subdivisão oficial é seguida parcialmente na análise da disposição territorial dos espaços de fruição do *rock* independente de Teresina. O grande motivo para a não adoção literal deste modelo é o fato de que a unificação entre a Zona Norte e o Centro da cidade, ainda que funcione do ponto de vista da administração municipal, não corresponde exatamente ao imaginário de pertencimento territorial vigente na cidade. Dito em outras palavras, o *Centro* da cidade, ainda que pequenino no que tange às zonas supracitadas, possui um espaço privilegiado no imaginário de Teresina, sobretudo quando o ponto de referência é o contexto cultural, reunindo os atributos necessários que permitem uma abordagem específica. Portanto, segue-se uma análise em separado da zona correspondente ao Centro da cidade e da Zona Norte. O restante da análise é feito a partir da divisão oficial contida nos formatos das Superintendências. (Para mais detalhes sobre a distribuição dos espaços de fruição no perímetro urbano da cidade, (Cf. Anexos 14, 15, 16, 17 e 18).

O maior número de espaços de fruição referentes ao *rock* independente de Teresina foi verificado na Zona Leste da cidade, com 31 contabilizados<sup>216</sup>, distribuídos em todas

---

<sup>215</sup> Com informações de <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-centronorte/> Acesso em 13.06.2016

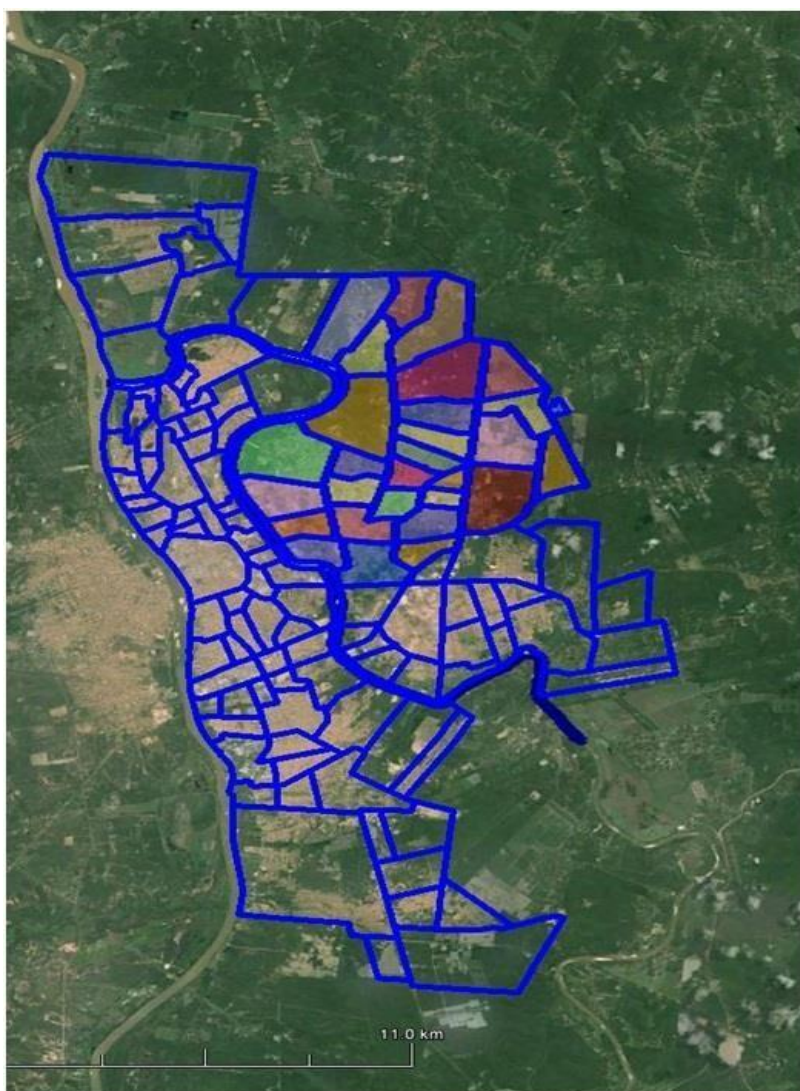
<sup>216</sup> *Água de Chocalho, Associação Atlética do Banco do Brasil (A.A.B.B.), Boteco, Bodega, Camarão do Elias, Casa do Tom, Clóvis Rock Bar, Condomínio Santa Mônica (imediações), Doutores do Chopp,*

as tipologias anteriormente descritas. Esta zona administrativa de Teresina é composta por 29 bairros<sup>217</sup>, possui uma área territorial de 62,87 Km<sup>2</sup> e população residente de cerca de 167 mil habitantes. Representa 26,2% do perímetro urbano da capital piauiense e conta com 21% da população urbana.

---

*Espaço Cultural Noé Mendes, Espaço Rosa dos Ventos, Finesse Buffet, Grand Cru, Leste Bar, Lob Til, Parque Esportivo Ambiental Meus Filhos, Parque Potycabana, Planeta Diário, Ponte Estaiada (estacionamento), Ponte Juscelino Kubitschek (imediações), Praça das Violetas, Praça Leila Torquato, Praça Ocílio Lago, Quintal Rock Bar, Quiosque Cajueiro, Sala Agostinho Pinto (Projeto Música para Todos), Seu Madruga Rock & Beer, Edifício The Doors, Theresina Hall, Vell Bizz, Woodstock House.*

<sup>217</sup> Árvores Verdes, Campestre, Cidade Jardim, Fátima, Horto, Ininga, Jóquei, Morada do Sol, Morros, Noivos, Novo Uruguai, Pedra Mole, Piçarreira, Planalto, Porto do Centro, Recanto das Palmeiras, SAMAPI, Santa Isabel, Santa Lia, São Cristovão, São João, Satélite, Socopo, Tabajaras, Uruguai, Vale do Gavião, Vale Quem Tem, Verde Lar, Zoobotânico. Com informações da página da SDU Leste: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-leste/> Acesso em 13.06.2016



*Ilustração 14 – O perímetro urbano de Teresina e em destaque a Zona Leste da cidade a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Leste (SDU Leste).*

*Fonte: Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (SEMPPLAN).*

Um aspecto que chama a atenção é o contraste acentuado, em termos econômicos e sociais, entre os bairros na Zona Leste, existindo bairros com altos indicadores convivendo com bairros ainda carentes de infraestruturas básicas. A título ilustrativo desta situação, seguem alguns destes indicativos referentes aos bairros Jóquei e Uruguai. O bairro Jóquei possui este nome devido à presença do *Jockey Clube do Piauí* no coração do perímetro urbano que se estenderia principalmente a partir da segunda metade

da década de 1950 após a construção da Ponte Juscelino Kubitschek, que liga a Zona Leste ao Centro. Em 2010, o bairro possuía 95% dos domicílios cobertos pela rede de esgotos. Até então, não eram verificados aglomerados subnormais<sup>218</sup>. O bairro conta com uma vasta gama de escolas e universidades privadas, empresas, além de equipamentos culturais e praças públicas. Possui ainda a maior taxa de rendimento nominal mediano mensal<sup>219</sup> dos domicílios particulares de Teresina, cujo valor chegava aos R\$10.000, bastante acima da média do índice da capital piauiense no período, que era de R\$1.110<sup>220</sup>. É neste bairro que está situado um dos principais espaços de fruição no segmento analisado nesta tese, o já referenciado *pub Planeta Diário*.

O bairro Uruguai situa-se na parte mais alta do perímetro urbano de Teresina. O nome é referência a uma fazenda antiga ali situada. Em 2010, o bairro possuía apenas 10% dos domicílios cobertos pela rede de esgotos da cidade<sup>221</sup>. Na altura, registrava dois agrupamentos subnormais no seu perímetro, as vilas Santa Joana D'arc e Ladeira do Uruguai. Até o ano de 2010, não contava com nenhum tipo de equipamento cultural, espaço esportivo ou parque ambiental. A taxa de rendimento nominal mediano mensal dos domicílios particulares era de R\$1261,00, um pouco acima da média do município de Teresina. A despeito dos índices modestos do seu perfil sociodemográfico, é no bairro Uruguai onde está situado uma das principais instituições de ensino privado de Teresina, a *Uninovafapi*. É nos limites dos bairros Uruguai e Vale Quem Tem que se situa um relevante espaço privado especializado, o *Clóvis Rock Bar*, reduto predominantemente metálico, que exerce um papel importante nos *shows* de *rock* autoral na capital piauiense,

---

<sup>218</sup> Termo utilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística para caracterizar as zonas urbanas mais carentes de infraestruturas básicas. Para mais detalhes ver: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000015164811202013480105748802.pdf>. Acesso em 03.11.2016

<sup>219</sup> “Soma dos rendimentos (do trabalho e outras fontes) que uma pessoa de dez anos ou mais de idade recebeu no período de um mês” (Com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística” (IBGE): <http://7a12.ibge.gov.br/voce-sabia/vocabulario/1575-rendimento-nominal-mensal>. Acesso em 19.10.2016

<sup>220</sup> Com informações de <http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/J%C3%93QUEI-20161.pdf>. Acesso em 13.06.2016

<sup>221</sup> Com 62% cobertos por fossas sépticas, 25% por fossas rudimentares e 3% dos domicílios sem banheiros. Com informações de <http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/2015/05/URUGUAI-2015.pdf>. Acesso em 13.06.2016

e que vez por outra abre a programação para artistas inseridos no segmento analisado nesta tese.

Os espaços privados não-especializados são os que possuem maior incidência na Zona Leste, contabilizando catorze instâncias, principalmente no formato bar/restaurante. A grande quantidade de locais sob esta categoria se explica em boa parte pelo perfil econômico mais elevado de uma fatia desta zona da cidade, como fica particularmente evidenciado na descrição a respeito do bairro Jóquei. Na sua grande maioria, estão localizados nos bairros com estes indicadores mais altos, e evidenciam também o grande leque de opções pagas de cultura, lazer e gastronomia da Zona Leste em relação ao restante da cidade de Teresina, como comumente verificado nas culturas urbanas, onde a oferta com deste tipo de espaço se concentra nas zonas onde habitam as classes médias e altas (Crane, 1992).

Os espaços públicos especializados, contando com duas instâncias deste tipo — o *Espaço Cultural Noé Mendes* e o *Espaço Rosa dos Ventos* —, estão dentro das dependências do maior campus da *Universidade Federal do Piauí*, o Campus do Ininga, localizado no bairro de mesmo nome. Como já ressaltado, a UFPI possui um importante papel no fomento da música autoral de Teresina desde a sua fundação, na década de 1970. O fato de a sua maior unidade estar localizada nesta parte de Teresina ocasiona, além do fluxo diário de milhares de estudantes ao bairro Ininga, a movimentação também rumo a atividades musicais e referentes à programação da Universidade, já que, historicamente, o *Espaço Noé Mendes* é o local onde ocorreram inúmeros eventos de médio e grande porte desta natureza.

A relevante incidência de espaços públicos não-especializados — foram sete no total — mostra a importância estratégica daquela zona da cidade no que diz respeito aos já mencionados eventos baseados no conceito de ocupação do espaço público. Um ponto histórico privilegiado dentro da Zona Leste onde costuma ocorrer esse tipo de ação é a Praça Ocílio Lago, popularmente conhecida como Praça dos Skatistas, e onde, na altura da escrita deste capítulo, ficava sediada uma importante instância cultural do Terceiro Setor em Teresina, a *Fundação Nacional de Humor*.







realizados os concertos de *rock* independente de Teresina, é preciso sublinhar o fato de que há uma concentração nos bairros com maior poder aquisitivo, e que devido justamente a esta composição, estes bairros já possuem abundância em programações culturais e de lazer.

A segunda zona da cidade com maior incidência em espaços de fruição no âmbito do *rock* independente em Teresina é o Centro, com dezesseis locais contabilizados<sup>222</sup> em três tipologias: público especializado, público não-especializado e privado especializado. O início do povoamento desta zona começou nas margens do Rio Parnaíba, em meados da década de 1850, por José Antônio Saraiva, então presidente da província do Piauí. Em 2010, residiam cerca de 12 mil pessoas no Centro de Teresina. A redução populacional desta zona foi umas das mais marcantes nas últimas décadas na capital piauiense. Em 1991, essa população girava em torno de 20 mil habitantes, portanto, quase o dobro dos dias atuais. Ainda que represente pouco mais de 1% da população da cidade, o Centro concentra uma vasta gama de unidades de ensino, comércio, bibliotecas, praças, repartições públicas e espaços com programações culturais. Possui 76% dos domicílios com cobertura da rede de esgotos, e rendimento nominal mediano mensal por domicílio de R\$3.000, mais do que o dobro da média de Teresina, mas ainda longe do montante médio verificado nos bairros mais abastados<sup>223</sup>.

Os espaços públicos possuem a maioria absoluta da incidência nesta zona da cidade, contabilizando treze dos dezesseis locais catalogados. Destes, sete são espaços públicos não-especializados, verificados em bibliotecas, praças e vias públicas, e seis foram espaços públicos especializados que estão sob a administração do Estado, seja na esfera municipal, seja na esfera estadual, e já enumerados e discutidos em detalhes na secção anterior.

---

<sup>222</sup> Biblioteca Cromwell de Carvalho, Câmara das Instalações, Central de Artesanato Mestre Dezinho, Clube dos Diários, Espaço Cultural Trilhos, Heaven Pub, Memorial Zumbi dos Palmares, Núcleo de Artes Vapor Barato, Palácio da Música, Praça da Liberdade, Praça do Liceu, Praça Pedro II, Praça Rio Branco, Rua Climatizada, Studio Center, Teatro IV de Setembro.

<sup>223</sup> Com informações de <http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/CENTRO-20151.pdf> Acesso em 14.06.2016

A grande incidência de eventos em espaços públicos não-especializados verificada no período de acompanhamento da programação é explicada em parte pelo papel bastante ativos dos coletivos culturais *Salve Rainha* e *Ocuparte*, e que trabalham sobretudo a partir da ideia de ocupação do espaço público. Com programações multilinguagem, a música autoral compõe uma dimensão relevante deste tipo de ação. Foram três os espaços privados catalogados nesta zona da cidade, todos de caráter especializado: *Studio Center*, *Heaven Pub* e *Núcleo de Artes Vapor Barato*. No primeiro caso, trata-se de uma loja de instrumentos e equipamentos musicais localizado na rua David Caldas, que tem promovido ultimamente nas suas dependências concertos com artistas do segmento em análise. O segundo exemplo diz respeito a uma pequena casa de shows localizada na rua Sete de Setembro destinado ao público LGBT<sup>224</sup>, que privilegia a apresentação de *disc jockeys*, e que ocasionalmente promove concertos musicais. Já o *Vapor Barato*, mais ativo entre as três instâncias elencadas, está localizado na rua Gabriel Ferreira e promove uma programação cultural baseada na apresentação de *disc-jockeys*, principalmente ligados ao *reggae*, assim como concertos musicais. É dirigida por um dos mais premiados compositores ativos na música teresinense, Galvão Júnior, que, como já ressaltado, foi co-autor de alguns dos principais hits do *rock* independente de Teresina no século XXI (Cf. Capítulo 6).

---

<sup>224</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros. Para saber mais: <http://www.lgbt.pt/> Acesso em 04.07.2016



Ilustração 16 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente de Teresina no Centro (2014-2016).

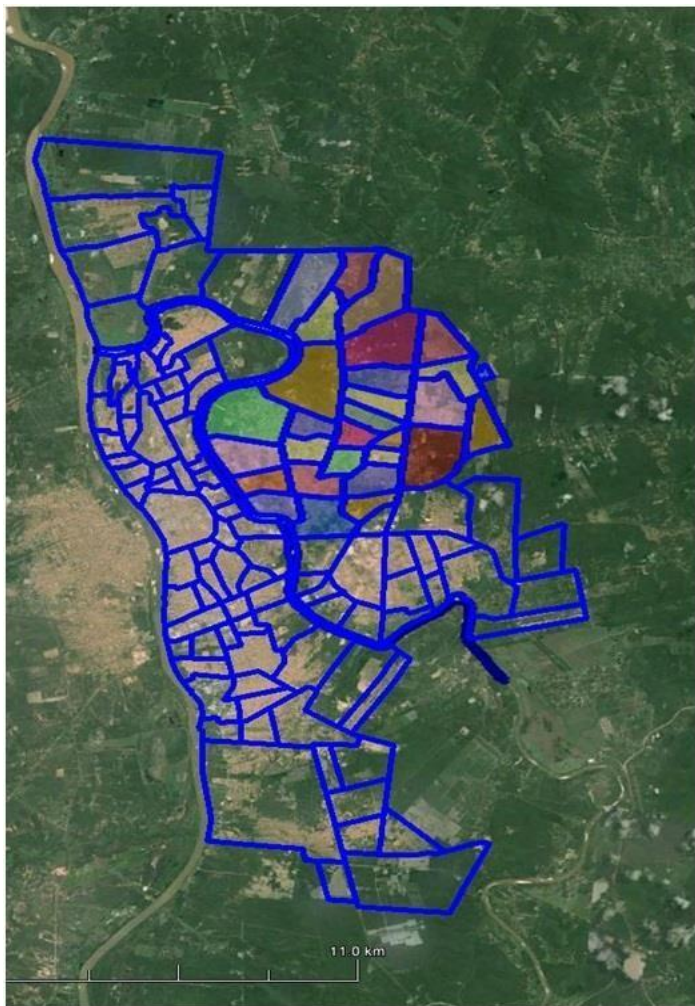
Fonte: Elaboração própria a partir do Google Maps.

Percebe-se que o perímetro que circunscreve a Praça Pedro II, no coração da capital piauiense, concentra três dos mais importantes espaços públicos especializados — O *Clube dos Diários*, a *Central de Artesanato* e o *Teatro IV de Setembro*. Não raras vezes, o espaço da própria praça é utilizado para a realização de concertos. Como já enfatizado em alguns momentos neste trabalho, aqueles metros quadrados exercem já há várias décadas um papel importantíssimo no imaginário da cidade, tendo sido um ponto aglutinador importantes em diferentes períodos musicais da história teresinense.

Com 13 espaços contabilizados<sup>225</sup>, a Zona Norte é a terceira em incidência neste quesito, com todas as tipologias verificadas, exceto às referentes aos espaços do terceiro

<sup>225</sup> Ar Livre, Bar do Churu, Bueiro do Rock, Cajuína House, Colégio Santa Angélica, Galeria Woodstock (extinta), Bazar O Astronauta, Praça da Vila Operária, Praça da Telemar, Pub Cold Beer, Restaurante Fagulhas, Teatro do Boi, Vila Burguer Bar.

setor. Esta zona administrativa de Teresina é composta por 40 bairros<sup>226</sup>, possui uma área territorial de 71,50 Km<sup>2</sup>, aproximadamente 30% do perímetro urbano da cidade, e população residente de cerca de 228 mil habitantes, quase 30% da totalidade da capital piauiense.



*Ilustração 17 – Zona Norte de Teresina a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Urbano Centro-Norte (SDU Centro-Norte).*

*Fonte: Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (SEMPPLAN).*

---

<sup>226</sup> Acarape, Aeroporto, Água Mineral, Alegre, Alto Alegre, Aroeiras, Bom Jesus, Buenos Aires, Cabral, Centro, Chapadinha, Embrapa, Frei Serafim, Ilhotas, Itaperu, Jacinta Andrade, Mafrense, Mafua, Marquês, Matadouro, Matinha, Memorare, Mocambinho, Monte Verde, Morro da Esperança, Nova Brasília, Olarias, Parque Alvorada, Parque Brasil, Piçarra, Pirajá, Por Enquanto, Poti Velho, Primavera, Real Copagre, Santa Maria, Santa Rosa, São Joaquim, Vila Operária, Vila São Francisco. Com informações da página da SDU Centro-Norte: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-centronorte/>. Acesso em 14.06.2016



Os espaços privados não-especializados representam exatamente a metade das instâncias catalogadas na Zona Norte, distribuídos nos formatos de bares/ restaurantes, residências particulares e escolas. Já os espaços privados especializados são a segunda tipologia em incidência, com quatro locais. Destes, dois possuem um papel importantíssimo na história do *rock* piauiense, os já citados *Churu*, localizado no bairro Matinha, e o *Bueiro do Rock*, localizado no bairro Memorare.

No que diz respeito aos espaços públicos, foram verificados três no total, sendo dois não-especializados — a Praça da Vila Operária, localizada no bairro de mesmo nome, e a Praça Paulo de Tarso, esta última popularmente conhecida como Praça da Telemar, e localizada no bairro Mocambinho. Já o espaço público especializado é o Teatro do Boi, equipamento cultural sob a administração da *Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves*, e localizado no bairro Matadouro.

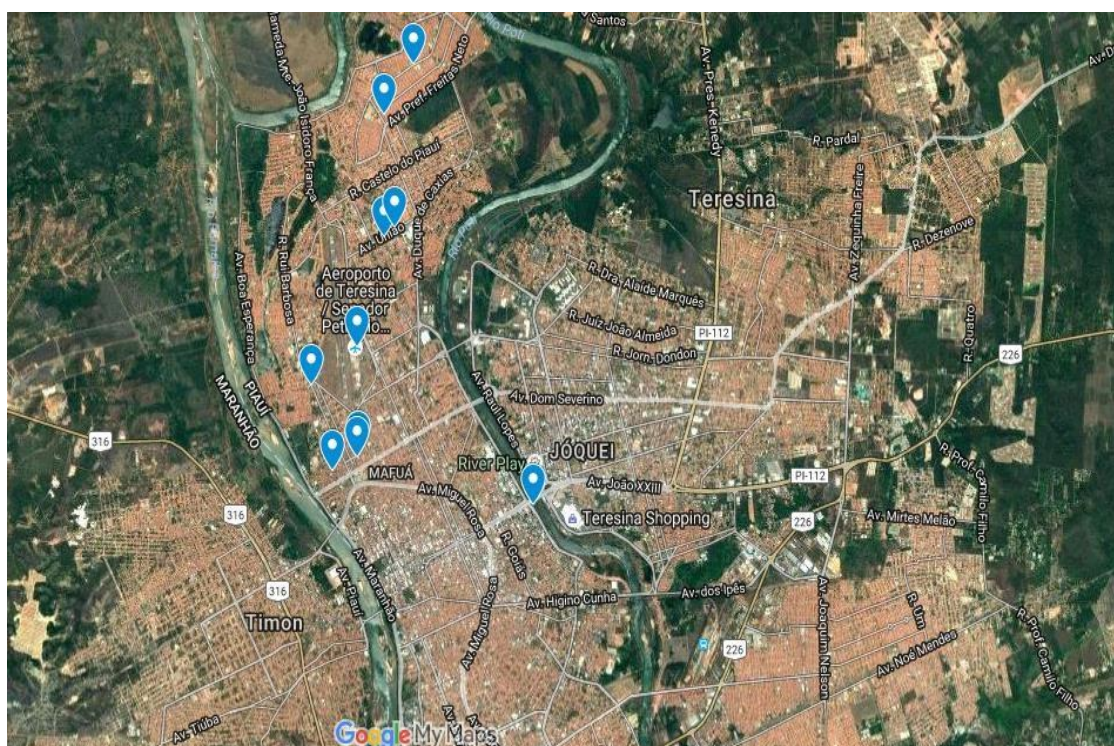


Ilustração 18 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente de Teresina na Zona Norte (2014-2016).

Fonte: Elaboração própria a partir do Google Maps.

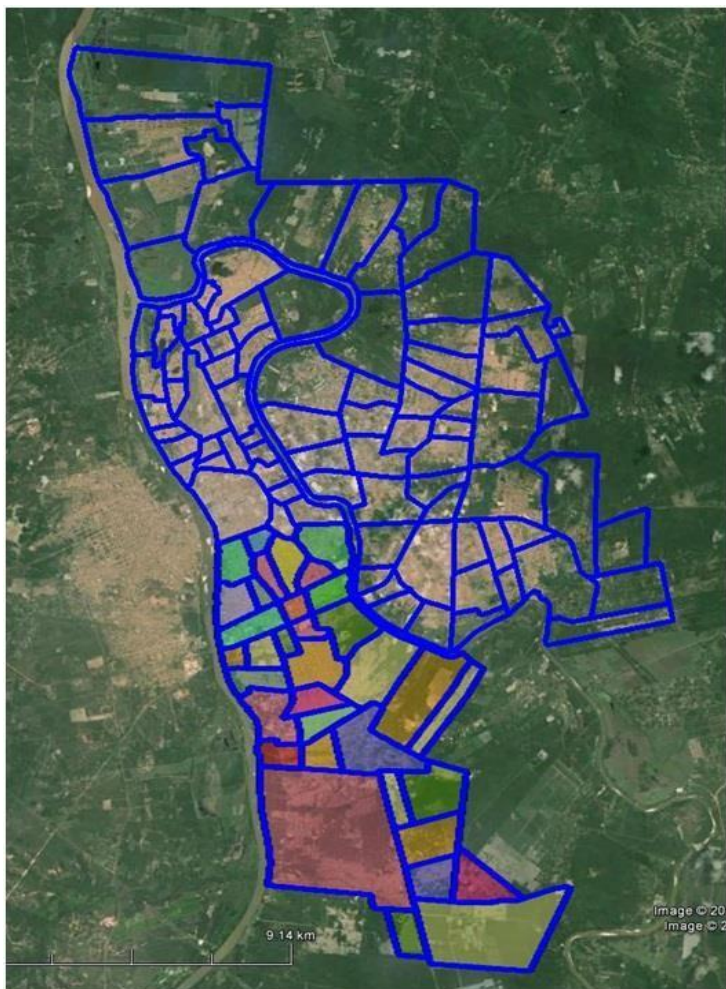
A Zona Norte não possui nenhuma área específica que possua uma concentração de espaços, casos verificados na Zona Leste e no Centro. Os espaços de fruição nesta zona da cidade, ao contrário, estão dispostos de forma bastante disforme no perímetro territorial. Assim como no caso da Zona Norte, as outras duas — Sul e Sudeste — também tem como característica marcante a disposição irregular e ainda incipiente de espaços nos seus respectivos perímetros territoriais.

Foram catalogados seis espaços de fruição<sup>227</sup> na Zona Sul de Teresina em duas tipologias: espaços privados não-especializados e espaços públicos não-especializados. Esta zona administrativa de Teresina é composta por 35 bairros<sup>228</sup>, e possui uma área territorial de 68,88 Km<sup>2</sup>, aproximadamente 28% do perímetro urbano da cidade, e população residente de cerca de 237 mil habitantes, quase 31 % da totalidade da capital piauiense.

---

<sup>227</sup> *Casa do Jardim, Mercado da Vermelha, Praça das Palmeiras, Rota Moto Bar, Sítio do Lion, Veterano Grill.*

<sup>228</sup> Angélica, Angelim, Areias, Bela Vista, Brasil, Catarina, Cidade Nova, Cristo Rei, Distrito Industrial, Esplanada, Lourival Parente, Macaúba, Monte Castelo, Morada Nova, Nossa Senhora das Graças, Parque Jacinta, Parque Juliana, Parque Piauí, Parque São João, Parque Sul, Pedra Miúda, Pio XII, Portal da Alegria, Promorar, Redenção, Saci, Santa Cruz, Santa Luzia, Santo Antônio, São Lourenço, São Pedro, Tabuleta, Três Andares, Triunfo, Vermelha. Com informações da página da SDU Sul: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-sul/> Acesso em 15.06.2016



*Ilustração 19 – Zona Sul de Teresina a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Urbano Sul (SDU Sul).*

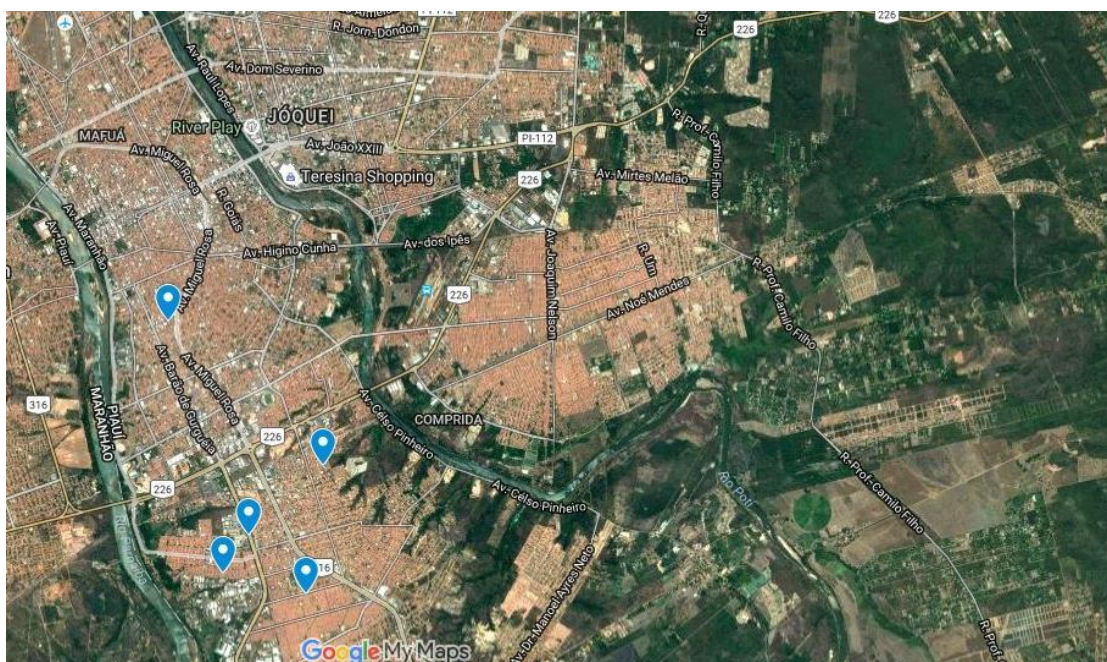
*Fonte: Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (SEMPPLAN).*

Três espaços privados não-especializados foram catalogados na Zona Sul, dois bares/restaurantes<sup>229</sup> e uma residência particular. Dois foram os espaços públicos não-especializados verificados, a Praça das Palmeiras, localizada no Bairro Saci, e o Mercado da Vermelha, localizado no bairro de mesmo nome. Como evidenciado no mapa abaixo, os locais de fruição são bastante dispersos no território da Zona Sul, sem nenhum ponto de concentração. Além disso, com exceção do *Rota Moto Bar*, que tem configurado um

<sup>229</sup> *Sítio do Lion, Veterano Grill e Rota Moto Bar.*



dos mais novos espaços com atividades constantes no âmbito do *rock* independente de Teresina, as programações nos outros recintos, no período de observação, eram descontínuas.



*Ilustração 20 – Disposição dos espaços de fruição do rock independente na Zona Sul (2014-2016). Fonte: Elaboração própria a partir do Google Maps*

*Fonte: Elaboração própria a partir do Google Maps*

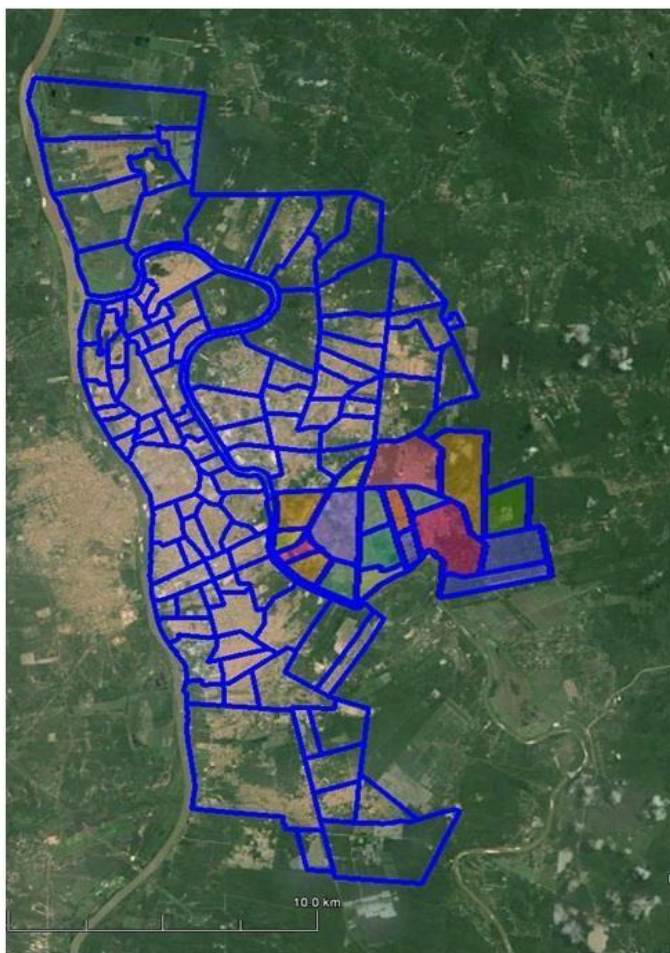
Foram catalogados seis espaços de fruição<sup>230</sup> na Zona Sudeste de Teresina, distribuídos em todas as tipologias, exceto na referente aos espaços públicos especializados. Esta zona administrativa de Teresina é composta por dezenove bairros<sup>231</sup>, e possui uma área territorial de 36,69 Km<sup>2</sup>, aproximadamente 15% do perímetro urbano

<sup>230</sup> *Caverna do Rock, Choppana Bar, Frank Bar, Galpão do Dirceu, Laricão Lanches, Praça Cultural do Grande Dirceu.*

<sup>231</sup> Beira Rio, Bom Princípio, Colorado, Comprida, Extrema, Flor do Campo, Gurupi, Itararé, Livramento, Novo Horizonte, Parque Ideal, Parque Poti, Redonda, Renascença, São Raimundo, São Sebastião, Tancredo Neves, Todos os Santos, Verde Cap. Com informações da página da SDU Sudeste: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-sudeste/> Acesso em 15.06.2016



da cidade, e população residente de cerca de mil 134 mil habitantes, cerca de 17% da totalidade da capital piauiense.



*Ilustração 21 – Zona Sudeste de Teresina a partir da delimitação da Superintendência de Desenvolvimento Urbano Sudeste (SDU Sudeste).*

*Fonte: Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (SEMPPLAN).*

Foram dois os espaços privados especializados verificados nesta zona. Além do já citado *Frank Bar*, foi também catalogado o *Caverna do Rock*, recém-surgido na programação do segmento em análise e com uma proposta de ser um local permanente de concertos para as movimentações na região do Grande Dirceu. Dois espaços privados não-especializados foram também verificados, ambos no formato bar/restaurante. O local de ensaios do já citado *Núcleo de Artes do Dirceu* também foi sede de alguns eventos



locais é ainda pequena, mesmo quando a instância de comparação é a Zona Norte de Teresina, que nem de longe é a parte da cidade mais bem-servida neste sentido. No entanto, é importante sublinhar que é nesta região da cidade onde surgiu nos últimos anos umas das mais empenhadas iniciativas de fomento do *rock* autoral de Teresina, verificada nos empreendimentos da já citada *Althervativa Produções*.

Portanto, no que diz respeito aos espaços de fruição do *rock* independente de Teresina, é possível postular as seguintes considerações gerais: encontram-se em todos os setores da sociedade, ou seja, são de natureza pública, privada ou do terceiro setor, assim como dispostos em todas as zonas administrativas do município de Teresina. Há uma proeminência quantitativa dos espaços privados não-especializados, portanto, aqueles onde a fruição musical não é a principal razão de existência do local, assim como uma concentração nas zonas Leste e no Centro da cidade, não por coincidência, zonas mais abastadas. No fundo, a distribuição dos espaços mostra ainda a oferta desigual de possibilidades culturais na cidade, com uma tendência de concentração nas zonas abastadas (Crane, 1992), assim como as a diversidade de matizes e contradições inerentes ao universo musical dito independente no que tange aos seus membros e instituições (Guerra, 2015a; Hesmondhalgh, 1999; Hibbett, 2005; Shuker, 1999).

#### **7.4. Instâncias de legitimação**

Foram catalogados 49 instâncias de legitimação no âmbito do *rock* independente de Teresina no período de observação na Internet. Estas estão divididas em duas grandes categorias: aquelas sob as estruturas, formatos e rotinas produtivas de uma imprensa de caráter oficial e aquelas referentes à atuação mais especializada de uma imprensa alternativa. Dentro destas duas grandes categorias, foram verificados diversos formatos nas mais diversas tipologias de meios de comunicação social: programas de TV, programas de rádio, *podcastings*, editorias e colunas de jornais, revistas impressas, blogues, editorias e colunas de portais e sites especializados.

É importante sublinhar que mais do que uma análise exaustiva do conteúdo

veiculado por estas instâncias, o objetivo neste tópico está muito mais voltado para a compreensão das tipologias que produzem e fazem circular informações sobre o *rock* independente de Teresina, auxiliando, assim, na sua legitimação enquanto expressão cultural. Quando fala sobre o processo de autonomização de segmentos culturais, Pierre Bourdieu (1996) sublinha o aparecimento de um corpo de curadores específicos — críticos, biógrafos, historiadores, jornalistas. Neste sentido, ao desenvolvimento de um mercado de bens culturais, fator primordial para a autonomização do campo artístico, há o aparecimento de uma imprensa cada vez mais especializada nas atividades do segmento em questão, sendo ela própria parte do campo.

Muitos dos agentes que compõem este segmento possuem um perfil afiliado ao conjunto de profissionais designados como novos intermediários culturais, importantes mediadores no âmbito das ofertas de bens e serviços simbólicos que ocupam uma vasta gama de profissões — profissionais de *marketing*, publicitários, relações públicas, produtores e apresentadores de programas de rádio e televisão, jornalistas, comentaristas de moda, dentre outros — e que exercem um papel fundamental na formação e manutenção de audiências para este tipo de produção cultural:

Eles promovem e transmitem o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo e se aliam aos intelectuais para converter temas como esporte, moda, música popular e cultura popular em campos legítimos de análise intelectual. Esses intermediários culturais, que atuam entre a mídia e a vida intelectual e acadêmica, contribuem para facilitar a veiculação de programas intelectuais populares na mídia (...). Eles efetivamente contribuem para derrubar algumas das velhas distinções e hierarquias simbólicas que giram em torno da polarização alta- cultura/cultura popular. Essa veneração generalizada pelos bens intelectuais e pelo estilo de vida artístico e intelectual contribui assim para criar um público — dentro da nova classe média e potencialmente além desta — para os novos bens e experiências simbólicas, para o modo de vida artístico e intelectual, que poderia ser receptivo a certas sensibilidades incorporadas ao pós-modernismo e por ele disseminadas (Featherstone, 1995: 71).

Apesar do número grande de instâncias catalogadas no levantamento feito no âmbito desta pesquisa, é recorrente na fala dos entrevistados a falta de espaços de divulgação e legitimação específicos que produzam uma cobertura aprofundada para a música autoral em Teresina.

Uma coisa que eu acho que está mais do que na hora de existir aqui é o jornalismo cultural. Um jornalismo crítico onde a pessoa entenda da cultura local, entenda do *rock and roll* local, escreva sobre isso, saiba dizer o nome das bandas direito. Porque aqui em Teresina o jornalista é assim: o mesmo que cobre política, que cobre o esporte, a *Micarina*<sup>232</sup>, é o mesmo do *Piauí Pop*. Não tem um jornalista especializado no *rock and roll*, na música (George, 49 anos, graduação).

Portanto, estes veículos, na perspectiva de boa parte dos agentes consultados, quando pautam a produção de música autoral da cidade, o fariam ainda de forma bastante rudimentar, num esquema que privilegiaria sobretudo o agendamento de eventos:

Pra não dizer inexistente, eu vou falar que é uma coisa provinciana [a cobertura da imprensa oficial sobre a música autoral em Teresina]. Por quê? O que é que a imprensa faz? (...) Divulga o cartaz, a data do evento, o horário e o valor da entrada. Não passa muito disso. Tipo, um jornalista chegar, ir até o evento, ficar, assistir as quatro bandas que iriam se apresentar, fazer uma descrição de como foi o *show*, em que música o público se exaltou mais, com quais bandas o público se identificou mais, pegar falas do público ou das próprias bandas. Isso não existia nem no começo do século XXI e nem agora passados quinze anos do início do século (...) [Então, não existe] um jornalismo que se preocupe em legitimar a cena, divulgar a cena. Porque você divulgando a cena você acaba criando um material, gerando um arquivo (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

Este tema, a propósito, tem pontuado uma dimensão importante das discussões em torno da produção e circulação da música autoral em Teresina. Um dos maiores indícios foi o lançamento recente, pelo músico e jornalista Taiguara Bruno, do documentário *A Trajetória da Música Autoral Alternativa e sua Relação com o Jornalismo Cultural em Teresina-PI (2015)*<sup>233</sup> como um trabalho de conclusão de curso na *Universidade Estadual do Piauí*. Nesta empreitada, o agente entrevistou diversos nomes<sup>234</sup>, seja da música, seja da imprensa, conseguindo reunir um interessante apanhado das opiniões vigentes em torno deste tópico no contexto de Teresina.

---

<sup>232</sup> Tradicional carnaval fora de época realizado por muitos anos em Teresina.

<sup>233</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=PO\\_Y-fUNKn4](https://www.youtube.com/watch?v=PO_Y-fUNKn4). Acesso em 04.07.2016

<sup>234</sup> Os agentes entrevistados foram: Kasbaf, Edvaldo Nascimento, Assis Bezerra, Sandro Sertão, Rogério Barros, Joe Ferry, André Russo, Marlon Rodner, Henrique Douglas, Joelson Giordani, José Quaesma, Samuel Brandão, Ricardo Tote, Dalmir Filho, Luana Sena, Orlando Berti, Débora Radassi, Jorjão, Aniele Teixeira, Valciân Calixto, Laudicéia Uchôa.



Um primeiro grande ponto verificado nestes depoimentos diz respeito à ideia de que haveria uma capacidade criativa inquestionável no âmbito cultural de Teresina, materializada numa produção relevante, mas nem sempre acompanhada e divulgada de forma eficiente pelos meios de comunicação social. Sintomático neste sentido seria a já referida prática do agendamento, que, mais do que uma cobertura aprofundada, consiste apenas na divulgação dos horários, artistas e locais das programações.

Contudo, tem-se observado também tentativas de coberturas mais aprofundadas, e que seriam verificadas sobretudo a partir do surgimento de veículos especializados no acompanhamento da produção cultural, ainda que de forma bastante residual, e cujos exemplos são discutidos no decorrer deste tópico. Além do aprofundamento nas pautas mais atuais da produção cultural, este tipo de cobertura também exerceria um papel fundamental no que diz respeito à preservação e memória. Neste sentido, um dos exemplos mais significativos em Teresina é o da revista *Revestrés*<sup>235</sup>.

Os constrangimentos institucionais oriundos do ensino e das rotinas produtivas do jornalismo é outro grande ponto levantado nestas discussões. No que diz respeito ao primeiro aspecto, a periferização do tópico “cultura” no próprio ensino do jornalismo nas faculdades explicaria em alguma parte as coberturas menos eficientes. No que diz respeito ao segundo aspecto, o caráter superficial verificado em parte relevante da cobertura dos veículos da imprensa oficial se daria por fatores como a falta de tempo no processo de produção da notícia, os baixos salários, assim como o generalismo — o fato de o jornalista ter de dominar minimamente todas as editorias, o que dificulta em grande parte a especialização.

A despeito de todas estas complexidades levantadas pelos agentes no documentário, o que foi possível visualizar após a reunião do material referente às instâncias de legitimação foi que se de fato existe uma cobertura em diversas ocasiões pouco aprofundada, tem-se verificado também, com alguma frequência, coberturas mais densas, por agentes que mostram possuir relevante conhecimento sobre o segmento musical analisado, seja nas instâncias da imprensa oficial, seja nas instâncias da imprensa

---

<sup>235</sup> Página oficial da publicação: <http://www.revistarevestres.com.br/> Acesso em 03.11.2016

alternativa. Estão à frente de algumas das instâncias com cobertura mais especializada os próprios músicos<sup>236</sup>. A multiplicidade de papéis ocupados por um mesmo agente neste segmento social, como já ressaltado em momentos anteriores, é outro ponto marcante.

Nos tópicos a seguir, há uma explanação detalhada das instâncias de legitimação no *rock* independente de Teresina.

#### **7.4.1. No âmbito da imprensa oficial**

Foram 36 as instâncias de legitimação do *rock* independente de Teresina verificadas dentro da imprensa oficial nos seguintes formatos: Programas de TV, Programas de Rádio, Sites (seção específica, coluna ou blogue), Jornais Impressos (editoria específica) e Revista Impressa. Se é verdade que boa parte destas instâncias, como bem colocado pelos agentes, não excedem a cobertura baseada no agendamento da programação, por outro lado, foram verificados também exemplos de coberturas mais aprofundadas, com jornalistas bem familiarizados com o meio cultural de Teresina, em praticamente todos os formatos, e que, conseqüentemente, auxiliam de forma mais intensa na legitimação deste segmento musical.

Dois reconhecidos músicos do segmento analisado comandam ou comandaram programas de TV no período destinado para a observação nesta tese: Teófilo Lima e Henrique Douglas, o primeiro um dos principais artistas-solo do segmento analisado, e o segundo o vocalista e guitarrista do grupo *Os Radiofônicos* e um dos mais antigos e ativos agentes naquele contexto.

Teófilo, em meados de 2014, estreou o programa *Teófilo Piauízando*, na TV Cidade Verde, emissora que compõe um dos principais sistemas de comunicação social do Piauí. No decorrer do período em que o programa esteve ativo, entre os anos de 2014 e 2015, o músico percorreu várias cidades do estado mostrando de maneira bastante irreverente

---

<sup>236</sup> Alguns exemplos de músicos que possuem graduação (equivalente à licenciatura em Portugal) em comunicação social ou que exercem o ofício profissional em instâncias da imprensa são: Henrique Douglas (*Os Radiofônicos*), Machado Júnior, Teófilo Lima, Valciân Calixto, Taiguara Bruno, Diego Noleto (*Janete Jane*), Filipe Poty (*ex-Lisbela*), Arthur V. Sousa (*ex-Bedtrip Clube*), Javé Monte (*ex-Alcaçuz, Lisbela*).

diversas manifestações e personagens culturais. Pouco antes, havia comandado o programa *Hiperinterativo*, na *TV Delta*, afiliada da *TV Cultura*, de natureza pública, na cidade litorânea de Parnaíba.

Importante sublinhar o destaque dado à música autoral do Piauí nesta cobertura. No caso específico do *rock* independente de Teresina, um exemplo interessante deste tipo de iniciativa foi um debate travado entre diversos agentes em um dos programas de Teófilo a partir dos pontos surgidos no documentário *Um Suspiro de Rock* (2015), produzido e dirigido pelo jornalista João Victor Rolim, e que aborda a primeira década de um segmento do *rock* autoral teresinense no século XXI. Os debates se concentraram na avaliação deste período altamente frutífero para a música daquele território, assim como uma comparação com o período atual. O fato de este tipo de discussão ocorrer num dos principais canais de televisão do estado, e não nos círculos mais fechados, e, conseqüentemente, mais restritos de outras esferas, acaba por atingir um público que, *a priori*, não se ocuparia destas questões, o que só valoriza este tipo de empreitada numa TV comercial. No momento de redação desta parte da tese, o programa se encontrava encerrado por conta da campanha política municipal no Brasil, à qual Teófilo participava como candidato a vereador na cidade de Parnaíba.

Já Henrique Douglas comanda há mais de dez anos o programa *Interferência*, na *TV Antares*, afiliada da *TV Cultura*, e focado nas manifestações culturais de Teresina, mas também um espaço privilegiado para a cobertura da música autoral da capital piauiense. Iniciou as atividades no jornalismo local com o programa de rádio *Alta-Fidelidade*, na *FM Cultura*.

Seja à frente de um programa televisivo com potencial de abrangência grande, ainda que por um curto período de tempo de veiculação, como no caso do *Teófilo Piauízando*, seja por um programa televisivo com menor abrangência, mas de notável longevidade, como no caso do *Interferência*, verifica-se a atuação de (re)conhecidos músicos na busca da legitimação do segmento musical no qual atuam, ambos em TV aberta, alcançando, assim, instâncias de legitimação historicamente utilizadas pelos profissionais mais integrados (Becker, 2008) a certas lógicas comerciais, contribuindo, em última análise,



para um maior reconhecimento e consequente sedimentação em prol do cenário em que militam.

No âmbito específico dos programas de rádio, os casos mais marcantes no período de observação foram os dos programas veiculados na *Universitária FM*, rádio da Universidade Federal do Piauí, e produzido pelos estudantes do curso de comunicação social daquela entidade. Os programas catalogados neste sentido foram: *Balaio Pop*, *Prata da Casa*, *Universitário Pop*.

O traço transversal mais relevante dessa cobertura é o fato de promover uma abordagem que supera, em muito, o já citado agendamento e veiculação das músicas dos artistas. Assim, além da veiculação das músicas, a frequência assídua dos músicos e outros membros daquele segmento nos estúdios da rádio na promoção de entrevistas e debates e a produção de programas que abordam o cenário também numa perspectiva de memória ou analítica são outros traços marcantes verificados no material produzido por estes programas.

A grande maioria dos *sites* da imprensa oficial de Teresina possuem uma secção ou editoria específica de cultura. Foi possível verificar no período de observação nestas instâncias algumas coberturas que demonstravam uma boa sintonia com as dinâmicas mais específicas do *rock* independente de Teresina, produzindo boas entrevistas e reportagens para bem além do agendamento<sup>237</sup>. Todos os três jornais impressos de circulação diária de Teresina — *Diário do Povo*, *Meio Norte* e *O Dia* — também possuem cadernos específicos para a cobertura cultural e que ocasionalmente podem vir a abordar de forma mais ou menos aprofundada o *rock* independente de Teresina<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> As colunas *Playlist*, do jornalista Raylto Pereira, e hospedado no *site Cidade Verde*, e o blogue *Transver*, da jornalista Luana Sena, que esteve hospedada no *site O Olho*, são alguns dos exemplos mais representativos neste sentido. O lançamento, no primeiro semestre de 2016, do portal *Entrecultura*, com foco específico na cultura local, é outro acontecimento digno de ser ressaltado. O veículo funciona a partir de três pilares – uma secção com a agenda cultural da cidade, uma Web TV e uma Web Rádio, todas com alimentação periódica numa cobertura que privilegia várias linguagens artísticas e culturais, com espaço privilegiado para o *rock* independente de Teresina.

<sup>238</sup> Ainda no segmento impresso, é digna de menção a revista *Revestrés*, que atua de forma notável na divulgação das movimentações culturais de Teresina, com uma das coberturas mais aprofundadas sobre aquele contexto, e que, vez por outra, também veicula informações sobre o segmento musical analisado nesta investigação.

No fim, mais do que veículos dedicados exclusivamente a uma cobertura aprofundada do *rock* independente de Teresina, o que se verifica no âmbito da imprensa oficial é ainda uma produção jornalística mais voltada para a cultural local num sentido mais abrangente, ainda que a incidência do segmento musical analisado seja bastante relevante.

#### **7.4.2. No âmbito da imprensa alternativa**

Foram 13 as instâncias de legitimação do *rock* independente de Teresina verificadas dentro da imprensa alternativa nos seguintes formatos: *site* especializado, blogue, *podcasting*, *webtv*, revista impressa e página no *Facebook*. Ainda que bem menor no número de veículos catalogados e no alcance da informação produzida, boa parte deles produzem uma cobertura mais especializada, o que demonstra maior (re)conhecimento do cenário cultural e musical da cidade. Em muitas ocasiões, e assim como previsto por Becker (20008) a respeito dos circuitos culturais de menor abrangência e visibilidade, os artistas possuem um papel fundamental na estruturação das ferramentas para a exposição e circulação das suas obras.

Boa parte dos veículos estão hospedados no ambiente virtual. O fato de os custos para a alocação em meios tradicionais — a TV, o rádio e o impresso — serem consideravelmente mais onerosos explica em boa parte a opção pela Internet, e corrobora a hipótese já muito difundida de que é por meio da Internet que muitas das empreitadas deste tipo são viabilizadas (Fiske, 2010). Importante ressaltar que a coleta de informações, devido à impossibilidade de estar em Teresina por um período mais alargado de tempo para uma observação *in loco* aprofundada, foi feita tendo como referência a Internet e os depoimentos dos próprios agentes, o que compromete a chegada de informações sobre outras instâncias de legitimação que porventura atuem de forma mais ou menos anônima, sobretudo no que diz respeito às rádios comunitárias sem *websites* e aos fanzines.

Um dos mais atuantes *sites* especializados verificados no decorrer da observação foi o *Agenda THE*. Apesar da proposta macro do veículo ser a de divulgação da agenda

cultural de Teresina, como o próprio nome sugere, o *site* é uma das instâncias que possui mais informações aprofundadas sobre o *rock* autoral da capital piauiense<sup>239</sup>.

Um segundo exemplo relevante ainda quando se fala nos *sites* é o *Diretório Literário*<sup>240</sup>. Como o próprio nome sugere, o *site* foca sobretudo a literatura, mas é aberto a outras linguagens artísticas/culturais e possui uma cobertura relevante sobre a música autoral de Teresina. Criado em junho de 2015, possui ligações íntimas com o já citado coletivo *Geração Tristherezina*. Neste sentido, não surpreende o caráter mais militante, trazendo abordagens diferentes das que comumente são veiculadas mesmo no âmbito da imprensa alternativa, muitas vezes “incômodas”, como verificada num *post* sobre os critérios utilizados pela Prefeitura de Teresina, através da *Fundação Cultural Monsenhor Chaves*, para compor a última programação do festival *Teresina é Pop*, em 2015<sup>241</sup>.

A revista impressa e blogue *Zaboomba* foi outro veículo muito presente na cobertura mais especializada do cenário musical de Teresina no período de observação da tese. Dirigida por Diego Noleto e Maria Aparecida, esta instância promoveu no decorrer do ano de 2015 uma abordagem bastante acurada a respeito do *rock* autoral de Teresina. Na medida em que foi o veículo com a proposta de cobertura do *rock* autoral de Teresina mais específica verificada no período desta investigação, nada mais justo do que uma descrição um pouco mais detalhada sobre o *Zaboomba*, já que os entraves e desafios encontrados no seu percurso revelam muitas questões importantes para a compreensão das dificuldades de permanência de um veículo dedicado à cobertura exclusiva do *rock* independente de Teresina, sobretudo se fora do ambiente digital.

---

<sup>239</sup> Três (“*Bandas*”, “*Monte Sua Banda*” e “*Autoral em Destaque*”), das sete secções do veículo, são dedicadas à divulgação destes artistas. A terceira secção, inclusive, foi de grande importância na montagem da lista apresentada anteriormente com os projetos musicais, já que foi uma das únicas tentativas de sistematização mais sólidas encontradas neste sentido. Página oficial: <http://www.agendathe.com.br/> Acesso em 22.06.2016

<sup>240</sup> <http://www.diretorioliterario.com/> Acesso em 22.06.2016

<sup>241</sup> O papel de sistematização da volumosa produção fonográfica autoral piauiense é também levado a cabo pelo veículo, como foi o caso da divulgação de uma representativa lista dos lançamentos no ano de 2015, uma das primeiras tentativas mais sólidas verificadas neste sentido.

Segundo um dos idealizadores do projeto, as motivações iniciais para a criação da revista *Zaboomba* apontam para a falta de um veículo de referência que promovesse uma cobertura voltada especificamente para a produção roqueira autoral da cidade nos moldes daqueles que ficaram cravados no imaginário da imprensa musical brasileira e que o agente assume como uma grande referência na sua formação musical:

Eu sempre via essa necessidade de falar sobre música. Você não tinha uma referência da qual você pudesse ver “olha, que banda legal! Onde é que eu posso ver sobre essa banda, onde é que eu posso ler sobre esta banda?”. Como a gente sempre fazia com outros grandes veículos. Nós, dessa geração 80, somos leitores de revistas como a *Bizz*<sup>242</sup>, e a *Bizz* você adquiria os pôsteres. Comprava os pôsteres de banda e vinha ali um pequeno histórico, uma pequena referência. Então, você passava a conhecer esses artistas dessa forma. E eu sentia que aqui não tinha isso. Você não tinha um veículo do qual você pudesse ver a história de uma banda. (Ricardo, 31 anos, graduação).

Antes da configuração final no formato de revista, a ideia foi testada a partir da produção de um fanzine chamado *Rockground*. Não raras vezes, o fanzine costuma ser o protótipo de iniciativas que acabam por tomar dimensões mais robustas, e que teve um papel fundamental na sedimentação do contexto roqueiro da década de 1990 (Alexandre, 2013). No Brasil, um dos casos mais conhecidos é o do fanzine *Midsummer Madness*, do Rio de Janeiro, surgido em 1989, e que daria origem a um dos pioneiros e principais selos fonográficos no segmento *indie rock* do país. Fato é que a experiência com o fanzine foi um passo fundamental para o surgimento da *Zaboomba*:

Eu me juntei com alguns amigos e nós organizamos um *fanzine* pra poder divulgar. Nós batizamos de *Rockground*. Isso foi em 2011. Fizemos a produção desse material, fizemos uma distribuição gratuita lá no Centro de Artesanato. (...) Passou 2011, passou 2012, 2013, e eu ia amadurecendo a ideia, criando projetos, criando ideias em relação a isso. E aí eu particularmente fui criando a ideia de construir um veículo que pudesse focar na produção musical de Teresina. Como seria essa produção. Se seria revista, de que forma seria isso. E aí eu fui amadurecendo a ideia de pegar esse *fanzine* e transformar ele num veículo maior. Transformar ele num grande *fanzine* como as revistas alternativas são hoje, com grande visibilidade, com *designers*, uma coisa inovadora (Ricardo, 31 anos, graduação).

---

<sup>242</sup> Principal publicação impressa da história do jornalismo musical brasileiro, extinta em 2007.

Após todo este período de preparação, a *Zaboomba*, no formato de revista impressa, teria sua primeira edição lançada finalmente no primeiro semestre de 2014. Neste processo da edição inicial, ficaram logo claras as principais dificuldades em angariar anunciantes para o financiamento da publicação, o que revela, de algum modo, o impacto ainda modesto da música autoral da cidade quando o tópico é a associação da imagem de um certo anunciante às manifestações de cultura local, mesmo que aqueles estejam intimamente vinculados à faixa de público que consome esse tipo de cultura:

Toda publicação tem a sua tiragem, que é a “boneca”, que é quando você vai atrás de vender o seu produto. Ali foi quando eu tive o primeiro choque com essa questão editorial, que foi um momento até difícil para mim. É muito difícil você tentar vender um produto [desta natureza], fazer com que as pessoas acreditem naquilo, que é viável, que é comprável. E logo com música. A gente tem um cenário pequeno, que não é muito visto, um cenário que é difícil. Você vê bandas como o *Validuaté* que demoram quinze anos. Quinze anos pra conseguir uma certa notoriedade, um certo espaço, um certo respeito como banda, como músicos, como profissionais naquela área. (...). [O fato é que] eu peguei essa “boneca” e fui atrás dos meus anunciantes, meus parceiros que pudessem colaborar com isso. Nós conseguimos poucos anunciantes. Mas foi o suficiente para que pudéssemos viabilizar uma primeira tiragem dessa revista. Foi difícil. Porque é difícil você ir atrás. Porque requer tempo, requer dedicação, requer que você tenha disposição de saber que você vai lá num determinado anunciante, numa determinada pessoa que você acha que possa ajudar a dividir o teu trabalho, e você percebe que não é bem assim que funciona. Eu tive algumas exceções porque nós elaboramos uma lista de anunciantes. Por exemplo, a nossa primeira lista, talvez, com 30 possíveis anunciantes, possíveis parceiros, foram todos aqueles relacionados diretamente à música. Seja instrumento musical, seja moda — loja de roupa —, seja loja de discos (Ricardo, 31 anos, graduação).

Entre tantas dificuldades, a viabilização de uma publicação impressa num contexto amplamente pautado pelos meios digitais foi outro percalço grande enfrentado, seja no que diz respeito aos potenciais anunciantes, céticos em apostar num suporte com o alcance supostamente mais reduzido do que aqueles hospedados no ambiente digital, seja dos potenciais leitores, cuja grande maioria não estaria mais interessada no tipo de aprofundamento que o suporte material pode proporcionar:

E nós não tivemos a resposta esperada. (...) E aí, nós tínhamos um problema porque algumas [pessoas] até diziam assim: “olha, mas eu posso vincular o meu anúncio na Internet, vai mais longe por um preço mais barato e eu vou ter mais visibilidade”. O fato de ser uma revista impressa também, eu não digo que atrapalhou, mais tinha essa barreira, tinha esse impasse. O fato de ser já quase uma espécie de veículo meio arcaico. As pessoas já não cultuam mais o ato de você pegar a revista, de você abrir. Então, nós conseguimos essa primeira edição. Botamos à venda em algumas bancas de revista, em algumas lojas, alguns bares, e aí eu fui alimentando a ideia de conseguir material para produzir a segunda edição. Eu tinha que me dividir entre vender a primeira edição, conseguir anunciante e produzir o material pra terceira. (...) Nós não conseguimos uma grande venda porque nós não tínhamos uma grande visibilidade ainda. Nós não estávamos conseguindo anunciantes para a segunda edição. Nós estávamos sem tempo pra conseguir fazer novas entrevistas. E a coisa foi passando. (Ricardo, 31 anos, graduação).

Após a tentativa infrutífera de viabilizar uma segunda edição, a solução encontrada foi criar um blogue com o mesmo nome. Contudo, o agente insiste na importância e viabilidade do formato impresso, sublinhando as vantagens dos suportes materiais, quando bem trabalhados, num período onde a disseminação de informação a partir do entorno digital gera uma sobrecarga cujo excesso nem sempre quer dizer qualidade ou mesmo visibilidade. É neste sentido que o tratamento especializado a partir de um veículo impresso seria de importância fundamental no processo de sedimentação e legitimação do *rock* autoral da cidade. O aprofundamento, a partir de uma produção caprichada, na visão do agente, conforma ainda uma relevante estratégia alternativa na cobertura mais especializada de fenômenos musicais como o que é analisado neste trabalho:

A *Zaboomba*, de certa forma, apesar de ser um veículo pequeno, de ter um foco bastante específico que é o *rock*, trata de nós, da nossa história, trata da produção, da nossa música, dos nossos artistas. Eu vou tentar todos os meios possíveis para convencer que é importante (...), que a gente consiga viabilizar essa revista. Ou que ela seja mensal ou que seja bimestral, trimestral. O importante é que tenha. (...) Eu ainda acredito que o veículo impresso seja mais atrativo. Não só porque é mais interessante, é mais bonito, mas é uma maneira de você mostrar pro próprio artista, num veículo bonito, numa produção bem feita, bem acabada, uma produção com capa, uma produção com resenha de disco, uma produção interessante, que o próprio artista se veja, saber que ele merece um espaço, saber que ele tem um espaço onde a música dele é vista, é lida e é valorizada. Porque eu acho a Internet um veículo interessante. Mas não quer

dizer, necessariamente, que ele [o artista] está sendo visto e está sendo lido (Ricardo, 31 anos, graduação).

Além do *Zaboomba*, foram verificados mais alguns blogues com o foco na música autoral de Teresina. Um dos que estiveram ativos, e com foco no *rock* autoral de Teresina, foi o *Nosso Gosto na Berlinda*<sup>243</sup>, alusão direta ao programa do famoso radialista local, Roque Moreira, de nome *O Seu Gosto na Berlinda*, e de grande sucesso por cerca de três décadas. O blogue esteve ativo durante boa parte do ano de 2014 e consistia em um projeto de conclusão de curso, no âmbito da Universidade Federal do Piauí, conduzido pela jornalista Larissa Alves. Privilegiava material referente aos artistas que compõem o segmento analisado nesta tese. Outro blogue importante é o *História e Música no Piauí*<sup>244</sup>, do músico e pesquisador Rocha Sousa, que possui uma abordagem mais abrangente do espectro musical do estado, como próprio nome sugere, assim como maior durabilidade no tempo, atuando desde 2009. Além de vários textos que retratam diversas facetas da música produzida no Piauí, o blogue compilou um conjunto de pesquisas sobre a produção musical do estado, e consistiu numa importante fonte de consulta para esta tese. Antes de ser incorporado ao já citado *siteEntrecultura*, o *podcasting Comupod*<sup>245</sup> veiculou uma programação bastante antenada com a programação cultural de Teresina, destacando frequentemente o *rock* autoral da cidade. Por último, é importante também mencionar o projeto *Som do Piau*, página veiculada no *Facebook*, que surgiu em 2015 inicialmente veiculando *banners* com trechos de músicos do estado, e posteriormente trazendo videocliques, animações e até mesmo promovendo concertos com nomes de destaque do *rock* autoral da cidade.

Fato é que todas instâncias, distribuídas em diferentes formatos e em diferentes proporções, tem contribuído, além da divulgação dos trabalhos dos artistas do *rock* independente de Teresina, também para uma chancela interna, uma legitimação perante aquela sociedade. Neste sentido, ainda que a questão do puro e simples agendamento seja

---

<sup>243</sup> Disponível em <http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/> Acesso em 25.06.2016

<sup>244</sup> Disponível em <http://maestrorochasousa.blogspot.pt/> Acesso em 25.06.2016

<sup>245</sup> Disponível em <https://www.podcat.com/podcasts/yXg2Mb-comupod-seu-podcast-de-comunicacao/episodes/5dYcVA-comupod-ep08t01-planeta-freela?time=0> Acesso em 03.11.2016

uma lógica, por conta de diversos imperativos estruturais, muito forte, verifica-se também diversas coberturas mais aprofundadas, seja no âmbito de uma imprensa oficial, seja no âmbito de uma imprensa alternativa. No que diz respeito especificamente a este primeiro grupo, ainda que existam importantes avanços recentes, não é possível ainda falar de uma cobertura especializada no *rock* autoral da cidade, mas sim numa cobertura especializada da cultura local. Os ensaios de uma cobertura especializada, não sem surpresas, se dão muito mais no âmbito de uma imprensa alternativa, cuja abrangência no corpo social é ainda bastante limitada em relação à primeira.



## Capítulo 8. – As dinâmicas no *rock* independente de Teresina no século XXI

Após a reconstituição da trajetória e da análise da morfologia do *rock* independente de Teresina, o presente capítulo tem como intuito discutir os modos de interação do conjunto de agentes e estruturas sociais que compõem o segmento musical investigado a partir de dois grandes pontos: os conflitos em busca de reconhecimento e hegemonia e as alianças travadas no intuito primário de fortalecimento daquele conjunto.

Como reiterado por Bourdieu (1996; 2003), por mais variados que possam ser os campos — da política, da filosofia, da religião — existem leis gerais que regem estes segmentos sociais. Os conflitos, em boa parte travados entre iniciados e neófitos, costumam configurar-se como uma condição primária do funcionamento de um determinado campo. As especificidades destas lutas dependem dos contextos em que cada segmento está inserido e podem ser desveladas a partir da investigação empírica. Assim:

Em qualquer campo descobriremos uma luta, cujas formas específicas terão de ser investigadas em cada caso, entre o novo que entra e tenta arrombar os ferrolhos do direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência (Bourdieu, 2003: 120).

A despeito de todos os conflitos, existem sempre certos interesses em comum que permitem uma unidade, em suma, a própria existência do campo (Guerra, 2010). Eis outro atributo inerente aos campos: as convergências que subjazem praticamente todas as ações tomadas entre os agentes e estruturas que compõem determinado segmento com estas características. Portanto:

Todas as pessoas que estão cometidas num campo têm em comum um certo número de interesses fundamentais, a saber, tudo o que está ligado à própria existência do campo. Daí uma cumplicidade objectiva que está subjacente a todos os antagonismos. (...) A luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre aquilo que merece que se lute e que está recalcado no que é óbvio, deixado no estado de doxa, quer dizer tudo o que faz o próprio campo, o jogo, as paradas em jogo, todos os pressupostos que tacitamente se aceitam, sem se saber sequer, pelo facto de se jogar, de se entrar no jogo” (Bourdieu, 2003: 121).

A partir do escrutínio destas duas propriedades gerais a partir da aplicação de um conjunto de entrevistas semiestruturadas, foi possível desvelar características específicas das dinâmicas que permeiam a interação no *rock* independente de Teresina. No que diz respeito às convergências, estas foram verificadas a partir dos seguintes pontos gerais: (1) a realização de ações conjuntas onde o trabalho cooperativo não é feito a partir de instituições mediadoras; (2) a realização de ações conjuntas a partir de instâncias criadas devidamente para estes fins. Já no que toca aos conflitos, foram verificados três grandes tipos: (1) os conflitos entre os próprios artistas; (2) conflitos entre os artistas e o Estado; (3) conflitos entre os artistas e produtores de eventos. Muitas destas grandes tipologias possuem subdivisões, como é possível visualizar a partir das tabelas abaixo:

<b>FINAIS</b>	<b>SECUNDÁRIAS</b>
1 — AÇÕES SEM O INTERMÉDIO DE INSTÂNCIAS DE ASSOCIATIVISMO	Via poder público
	Via artistas
	Via produtores especializados
2 — ASSOCIATIVISMO FORMALIZADO	A partir de coletivos
	A partir de Associações
	A partir de Produtoras

<b>FINAIS</b>	<b>INTERMEDIÁRIAS</b>
1 — TENSIONAMENTOS ENTRE OS ARTISTAS	Autoral <i>versus</i> cover
	Vaidade artística
	Rivalidade entre segmentos
	Grupos Fechados
	Espaços reduzidos
	Identidade artística
	Individualismo
2 — TENSIONAMENTOS ENTRE ARTISTAS E O ESTADO	Artistas <i>versus</i> poder público
3 — TENSIONAMENTOS ENTRE ARTISTAS E PRODUTORES	Artistas <i>versus</i> produtores

*Tabela 6 – Representação gráfica das alianças e conflitos no rock independente de Teresina a partir do ponto de vista dos agentes.*

*Fonte: Elaboração Própria*

Dois grandes pontos a respeito destas interações no *rock* independente de Teresina, previstos na teoria dos campos sociais de Bourdieu (Guerra, 2010), foram verificados. Em primeiro lugar, o reconhecimento tácito, por parte dos agentes, de certas regras e códigos de conduta bastante específicos e inerentes ao segmento analisado, sob pena de não possuir as capacidades para interagir naquele contexto. Ou, em termos mais específicos, a necessidade de portar o *habitus* específico, “que implica o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo” (Bourdieu, 2003), norteadas sobretudo por um código de conduta vinculado ao perfil do artista inconformista (Becker, 1977b), já detalhado no capítulo anterior. Em segundo lugar, o fato de a estrutura daquele campo estar sempre em jogo e, portanto, não ser imutável. Assim, o que, via de regra, os agentes buscam a partir das tomadas de posições é essencialmente legitimar os seus pontos de vista como norteadores das dinâmicas de funcionamento do grupo social no qual coexistem. Em termos bourdieusianos, buscam o “monopólio da violência legítima” (Bourdieu, 2003), um tipo de autoridade específica inerente ao segmento em questão.

### **8.1. As principais formas de alianças travadas**

Assim como Bourdieu (1996; 2003), também Becker (1977a; 2008) argumenta sobre o caráter intrínseco da cooperação nos segmentos artísticos relativamente autônomos e especializados. Na perspectiva deste último autor, a arte é concebida essencialmente como a ação coletiva coordenada por um conjunto de agentes a partir de determinadas convenções<sup>246</sup>. Como argumentado no início do capítulo, o interesse específico neste momento, mais do que uma análise exaustiva das diversas ações necessárias até a formatação das obras, numa espécie de reconstituição da cadeia produtiva, é focar o conjunto de alianças travadas entre os agentes e estruturas que compõem o *rock* independente de Teresina. Foram duas as formas gerais verificadas: (1)

---

<sup>246</sup> As convenções cobrem os materiais a serem utilizados (escalas diatônicas, pentatônica ou cromática), abstrações compartilhadas para transmitir questões particulares (lei da perspectiva dos pintores), a forma como materiais e abstrações são combinados (a sonata, o soneto), as dimensões (duração dos concertos, tamanho de uma estátua), as relações entre artista e público (direitos e deveres de ambos em relação a si mesmos e ao recíproco) (Becker, 1977a). A tarefa de desvendar as convenções do segmento analisado não estava no escopo dos objetivos desta investigação.

a realização de ações conjuntas onde o trabalho cooperativo não é feito a partir de instituições mediadoras; (2) a realização de ações conjuntas a partir de instâncias criadas devidamente para estes fins, como associações, coletivos, produtoras especializadas, entre outros.

No que diz respeito à realização de ações conjuntas sem o intermédio de instâncias específicas, estas podem estar inscritas seja no âmbito de ações promovidas pelo próprio poder público, no âmbito dos empreendimentos privados com fins lucrativos ou no âmbito do terceiro setor.

A falta de instâncias de associativismo mais institucionalizadas, apesar de várias tentativas no decorrer do século XXI, seria uma constante ainda nos dias de hoje no *rock* independente de Teresina na opinião de muitos agentes. Assim, apesar do conjunto relativamente elevado de artistas em atuação no segmento de *rock* autoral dacidade, este tem carecido, no decorrer de sua trajetória, de uma organização mais forte:

Eu acho que houveram muitas tentativas mas nada vingou. Associações de músicos, conselhos, alguns tentaram fazer algum agrupamento para ser uma espécie de agência, um agenciamento de bandas. Por exemplo, os músicos de bandas associaram àquela agência e toda vez que uma casa quisesse contratar aquela banda, (...) não trataria diretamente com a banda, e sim com a agência, o cachê, tudo isso era visto com a agência, mas nunca vingou (George, 49 anos, graduação).

E eu acho que poderiam ter rolado mais [formação de instâncias oficiais de associação]. Porque eu acho que o período que o *rock* alternativo, o *indie rock*, mais específico aqui, foi mais prolífico, sei lá, entre 2006 e 2008, se a galera tivesse se juntado (...) para fazer um selo, uma parada assim, talvez a gente tivesse conseguido chegar mais longe. Mas ficou cada um por si (Fabrizio, 26 anos, graduação).

Apesar de tal lacuna, as movimentações dentro do segmento acabam por ocorrer de uma forma ou de outra:

Eu acho que se for para sentir falta de algo, eu acho que é o que eu sinto aqui, de organização coletiva mais forte, institucional mesmo (...). É engraçado a gente perceber que mesmo assim, mesmo com esses empecilhos, as coisas se organizam (Tomás, 27 anos, graduação).

Contudo, essa organização mencionada pelo agente, mesmo sendo ressaltada a falta

de instâncias mais sedimentadas de colaboração, não é alcançada de modo automático. Isto é, “as coisas se organizam” apenas a partir da constatação da necessidade de ações coletivas, mesmo que, em diversas ocasiões, o caráter pontual, verificado nos laços não tão sólidos entre os agentes que compõem estas empreitadas, seja a tônica. A precariedade de diversas iniciativas ainda comuns na música autoral da cidade, até mesmo nos eventos promovidos pelo poder público, indubitavelmente o setor dotado de mais recursos neste âmbito, é um primeiro grande fator que acaba por motivar a formação de verdadeiros mutirões informais de artistas que depositam recursos materiais e força de trabalho para viabilizar iniciativas oriundas desta esfera. É neste sentido que iniciativas, *a priori*, vindas das entidades públicas cuja função é fomentar a cultura, acabam se transformando no decorrer do processo em articulações informais de caráter coletivo devido à vontade para que tais ações sejam bem-sucedidas:

Algumas coisas são produzidas aqui em Teresina, e, às vezes, elas não partem de uma coisa coletiva mas pode ser que acabe se transformando nisso. Por exemplo: O *Teresina é Pop*, o *Teresina é Rock*, e até o *Salão de Humor* [tradicionais programações culturais do calendário da cidade], eles focam basicamente em apresentações de bandas de *rock* daqui de Teresina. E aí, às vezes, a gente percebe uma estrutura que é tão precária. Por exemplo, a gente tem um amigo que está na Fundação [Municipal de Cultura], que liga pra gente e diz assim: “cara, vocês poderiam tocar no evento tal, infelizmente a prefeitura só pode pagar tanto”. Aí, o cara, às vezes, fica puto com o dinheiro que a Prefeitura pode pagar mas ele quer participar daquilo e ele acaba indo mesmo vendo que aquilo não é justo. Mesmo contrariado, ele acaba apoiando. Então, neste sentido, tem tanta coisa que acontece aqui em Teresina que, embora parta de um evento oficial, parece que no desenrolar dele ele vira uma coisa coletiva (...). Aqui em Teresina a gente vai tendo sempre essa característica de algo precário, assim, de algo que a gente está fazendo com garra, na marra. E a coisa vai acontecendo e, apesar dos pesares, tem um lado bom (...). As pessoas vão e gostam. Então, eu acho assim que neste sentido (...) muitos eventos (...) poderiam ser considerados projetos coletivos (Hermeto, 30 anos, graduação).

Além destas alianças informais e mais pontuais travadas no âmbito dos eventos e atividades públicas, existe um leque alargado de projetos coletivos desenvolvidos entre os próprios artistas sem a intermediação de alguma instituição criada para este fim. O principal exemplo neste sentido são os festivais. Tendência forte no âmbito do *rock* e da

música alternativa no início do século XXI (Herschmann, 2011), alguns destes eventos locais ficaram cravados no imaginário do público roqueiro da cidade. A realização deste tipo de evento se dá basicamente pelo fato da ainda reduzida programação promovida pelo poder público, assim como pela dificuldade em adentrar nos eventos feitos por produtores especializados que possuem fins lucrativos, e, conseqüentemente, um funil mais restrito para propostas iniciantes ou discrepantes de certos padrões estéticos. Um exemplo marcante no decorrer do século XXI foram os eventos produzidos dentro do segmento *indie rock*.

Eram eventos relativamente grandes que nós montávamos por conta própria. Literalmente a gente pegava o chapéu e saía pedindo a contribuição das bandas, cada integrante da banda dava um pouquinho e aí a gente ia lá, fechava com o som, fechava com o local e fazia os cartazes (Marky, 32 anos, graduação).

Diretamente inserido neste cenário de escassez de instâncias associativas mais sólidas está o discurso bastante difundido sobre a necessidade de mais ações originadas fora do ambiente público, já que, em muitas ocasiões, os gestores possuem um conhecimento limitado de certas dinâmicas específicas da cultura local. Nas palavras de um dos agentes, “pessoas de dentro da música”, ou seja, mais íntimas com as próprias peculiaridades da música autoral, ainda seriam a menor fatia de proponentes de iniciativas coletivas constantes e com maior envergadura:

Primeiro a gente tem que ver que Teresina sempre foi um pouco à mercê daquilo que é produzido pelas instituições públicas: o *Clube dos Diários* [por exemplo]. As bandas frequentavam, as bandas iam, o público ia bastante, era muito cheio. Mas era uma coisa certa e não era uma coisa que efetivamente partir de quem queria produzir algo. Tirando outros eventos, eventos à parte que aconteciam, ou que fosse no *Centro de Artesanato* ou que fosse nas praças (...) eu só fui ter contato com, talvez, o primeiro grande cara que tinha um projeto de música autoral, que chamava bandas novas, o trabalho dele na verdade é esse — convidar bandas novas, trazer bandas que as pessoas ainda não tenham um grande contato — que é o *Movimento Autoral Rock* (Ricardo, 31 anos, graduação).

O fato é que na interlocução com os agentes nesta pesquisa não raramente foram citadas tentativas de promover ações coletivamente coordenadas em diversos momentos no decorrer do século XXI. As movimentações em torno do *Piauí Pop*, ocorridas entre os

anos de 2004 e 2009, em um momento em que o *rock* autoral alcançou grande visibilidade em Teresina (Cf. Capítulo 6), é um dos exemplos categóricos neste sentido, já que aquele contexto de efervescência teria proporcionado um ambiente muito propício para o surgimento de tentativas de organização mais fortes. Foi em meio ao contato travado entre os vários artistas nas reuniões que antecederiam o evento que surgiu a ideia de se criar uma associação dos músicos, que também não vingou:

Um acontecimento que não foi para frente, mas que é interessante, porque, falando desta questão da profissionalização, teve uma época em que a gente chegou a se reunir, nós, músicos, e a gente ensaiou organizar uma associação. (...) E aí a gente chegou a ir no *Sebrae*<sup>247</sup> fazer treinamento, a gente teve capacitação para formar uma associação, a gente chegou a se reunir umas três vezes, uma delas lá no *Boemia* mesmo. [Porque] era uma associação dos músicos. De “vamos nos organizar”. Para fortalecer o mercado e tipo assim: “ah, vamos cobrar um cachê mínimo”. Porque era a reclamação. Tinha banda que estava começando e aí baixava o nível. (...) Nessa época, a gente tinha a meta de estabelecer o mínimo. Enfim. Se organizar mesmo para tentar fortalecer a cena. Mas não foi para frente. Eu me lembro [que] teve uma reunião no *Churu* e uma no *Boemia*. Essas duas eu me lembro que eu participei. (Renato, 36 anos, pós-graduação).

Mais recentemente, no decorrer dos anos de 2013 e 2014, como já sublinhado, um período de grande adversidade para a produção de *rock* autoral em Teresina, também houve uma tentativa de maior envergadura para a criação de uma instância de associativismo institucionalizada que reunisse uma multiplicidade de agentes — artistas, produtores — cujo objetivo era a criação de um circuito de eventos interligados na cidade. Assim como outras verificadas no decorrer deste percurso, esta movimentação não legou diretamente uma instância de associativismo, de fato, mais sólida, ainda que membros que participaram destas reuniões estruturassem importantes iniciativas neste sentido posteriormente:

Foi de 2013 para 2014. Não estavam rolando muitos *shows*. Até as casas que costumavam lotar, tipo o *Quintal*, não estavam funcionando. Tinha uma galerinha que já estava se reunindo onde era o *Poeta*

---

<sup>247</sup> Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Site: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/pi?codUf=19> Acesso em 03.11.2016

*Drummond.* Reuniões semanais todas as quartas-feiras. Tinham integrantes de bandas, tinham produtores, tinham donos de bar. A gente estava tentando realmente fazer uma associação legal, realmente uma coisa que fosse representante e que representasse mais a gente do que o sindicato dos músicos. Na verdade, a gente tentou inicialmente se organizar para criar um circuito de *shows* em vários lugares ou tentar encontrar novos lugares também onde [pudessem] rolar esses *shows*. E que fosse algo que desse dinheiro, remunerasse as bandas e os donos dos locais (Fabrizio, 26 anos, graduação)

Assim, apesar de muitas tentativas que não originaram instâncias de associativismo de fato, e da incipiência neste sentido, há um conjunto de exemplos nos dias de hoje que movimentam o cenário do *rock* independente de Teresina deste ponto de vista, e já citadas no tópico sobre as entidades promotoras de eventos, com estruturas, conceitos, estratégias e ações bastante diversas entre si. Um primeiro grande passo neste sentido diz respeito à passagem da simples parceria entre agentes, baseada nas ações mais pontuais e com menor nível de envolvimento, para a ideia mais consciente de trabalho coletivo, cujos laços marcadamente mais fortes entre os membros acabam por fornecer condições mais adequadas para a promoção de ações, a partir da mediação de instâncias específicas, e com efeitos mais duradouros. O caso dos coletivos é emblemático neste sentido:

Eu acho que os trabalhos coletivos como o *Cumbuca* foram essenciais para uma nova visão, para chegar na visão que hoje nós entendemos como mais coletiva. Se você for pegar essa turma como o Rubens, essa turma mesmo dos meninos como o Rubinho, Rubens Lima, Geraldo Brito, Edvaldo Nascimento [músicos pioneiros da cidade], essa turma, eles trabalhavam muito individualmente. O próprio *Narguilé Hidromecânico* também trabalhou muito [dessa forma] (...), fazendo o seu evento, praticamente sozinho (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

Como já pontuado no Capítulo 3, um período bastante importante para este tipo de organização no contexto brasileiro se deu na primeira metade dos anos 2000, com a formação do *Circuito Fora do Eixo*, rede de coletivos culturais originada no âmbito da música independente, e que, de forma ambivalente, ganhou o imaginário cultural do país a partir de um conjunto largo de ações articuladas que iam da organização de festivais de música independente até o trabalho em torno de uma cobertura midiática alternativa, iniciada de forma mais contundente nos protestos em massa em diversas



cidades brasileiras em junho de 2013. Sem a intenção de promover uma discussão exaustiva sobre este formato, o que interessa sublinhar no âmbito específico deste capítulo é o modo de organização deste tipo de instância, viabilizado sobretudo devido às ferramentas oriundas do entorno digital. Nas palavras de Pablo Capilé coletadas ao longo de uma entrevista concedida em 2012 no âmbito de investigação de mestrado (Alves, 2013), o principal articulador do *Fora do Eixo*, à conexão inicial de agentes em um mesmo território, sintetizada no(s) coletivo(s), seguiu-se naturalmente uma conexão de territórios, a partir do diálogo permanente entre estes diversos coletivos, que culminaria na rede cultural verificada no *Fora do Eixo*:

Quando nós começamos, tínhamos de conectar eu com você. Depois que eu me conectei com você, nós formamos um coletivo. Depois, deveríamos conectar coletivo com coletivo. Depois que os coletivos se conectaram, eles se transformaram numa rede. Depois, o desafio virou como conectar redes. Aí, nós tivemos que buscar pontes para estas redes (Alves, 2013).

Os primeiros benefícios óbvios de um modelo como este são a organização interna mais sedimentada e a conexão com outros contextos territoriais. No período de observação nesta investigação, um dos exemplos mais próximos deste modelo, até certo ponto, exitoso, verificado no caso do *rock* independente de Teresina foi o do coletivo *Cumbuca Cultural*, principalmente pela envergadura relevante das suas ações e do tempo que permanece ativo no contexto analisado. Ainda que tenha tocado apenas algumas parcerias pontuais com o *Fora do Eixo*<sup>248</sup>, não filiando-se de forma definitiva, o coletivo possuía algumas características bastante afinadas com este tipo de tecnologia social.

Além das conexões internas mais robustas, que superam, portanto, as parcerias pontuais costumeiramente travadas entre membros de vários segmentos musicais e culturais da cidade, o *Cumbuca* tem conseguido desbravar rotas importantes, ainda que de forma mais tímida se comparado a outros exemplos oriundos de contextos do porte de Teresina, a partir da articulação com outras instâncias associativas, seja no nível do estado do Piauí, sobretudo a partir do já citado projeto *Conexão Música Piau*, seja no

---

<sup>248</sup> A realização por alguns anos do Festival *Grito Rock*, uma das principais ações do *Fora do Eixo* na sua frente musical.

nível do Brasil, sobretudo a partir da circulação do grupo Batuque Elétrico, do vocalista Ricardo Totte, um dos nomes mais ativos daquele contexto, e principal porta-voz do *Cumbuca Cultural*.

Ainda sobre a conexão com outros contextos, um outro caso bastante digno de menção verificado no período de observação da pesquisa é o do coletivo *Geração Tristherezina*. Contudo, mais do que uma circulação física dos artistas pelas rotas de música independente, o que predomina é a circulação das obras em importantes instâncias de consagração da música alternativa no Brasil e no exterior, viabilizada a partir das ferramentas hoje existentes no ambiente digital.

Fato é que boa parte também da circulação nestas redes por agentes oriundos de Teresina é ainda pontual, muitas vezes a partir de iniciativas mais isoladas de alguns grupos ou artistas específicos. Não por um acaso, a conexão mais sólida com outros contextos culturais, a despeito de alguns avanços significativos mais recentes, é ainda uma das principais lacunas no *rock* independente de Teresina, como fica particularmente evidenciado na fala dos agentes:

Porque a gente é muito isolado aqui. (...). Fortaleza não é longe, São Luis também está bem aí. Até Parnaíba mesmo. Parnaíba tem bandas que a galera conhece mesmo, admira aqui, e que nunca vê *show* (Fabrizio, 26 anos, graduação).

As produtoras especializadas, ainda que em alguns casos sejam de caráter claramente lucrativo, devido a incipiência do mercado de música independente na cidade acabam por configurar iniciativas que requerem em grande parte alianças colaborativas, e não apenas uma empreitada bancada pelo empreendedor cultural. Estas ações, do ponto de vista discursivo, são articuladas fundamentalmente a partir da retórica da música independente brasileira que permeou os anos de 1970 e 1980 (Cf. Capítulo 3), e que consistia basicamente na união em torno da necessidade de circular uma produção inscrita fora, ou nas bordas, das grandes estruturas da indústria cultural, num *mix* entre militância cultural e estruturação de um mercado de médio porte. Uma quantidade relevante das ações oriundas destas instâncias logram êxito sobretudo por conta da adesão dos artistas à proposta que, em última análise, visa, ao menos no plano discursivo, o fortalecimento

da cena, mesmo que isso signifique, assim como no caso já mencionado do setor público, cachês baixos ou inexistentes e estruturas muitas vezes aquém do mínimo esperado. De fato, este é um dos pontos que acaba por configurar intermináveis controvérsias, e que são discutidas pormenorizadamente já no próximo tópico. Mesmo diante de tais problemáticas, há benefícios concretos colhidos pelos músicos graças a existência deste tipo de instância. Um dos exemplos mais emblemáticos verificados no período de observação da pesquisa são as ações da produtora 202, que acabam por configurar um elemento catalisador para a circulação de artistas fora do contexto estrito de Teresina:

A 202 fez um trabalho muito legal, que proporcionou muitas datas fora para muitas bandas. E uma grande alavanca destas possibilidades foi aquele projeto de gravar um vídeo em estúdio com cada banda [202 Sessions], com áudio mixado e tudo. Estes vídeos, eles rodaram muito, e são vídeos que estão disponíveis no *Youtube* de todas as bandas que participaram, estão com uma qualidade muito boa. Nessa época, inclusive, nós fomos tocar no *Rock Cordel* (importante festival de música autoral do Nordeste brasileiro), em Fortaleza, devido a esse vídeo (Billy, 27 anos, graduação).

Os coletivos multilinguagem que trabalham com a ideia de ocupação do espaço público a partir da programação cultural têm vindo a desenvolver interessantes intervenções em Teresina nos últimos anos. Em linhas gerais, trata-se de um conjunto de ações colaborativas inseridas no leque mais amplo da militância cultural. A programação gratuita em locais estratégicos tem incrementado a vida social da capital piauiense, provendo uma atmosfera cultural nos espaços públicos como não se via há muito tempo na cidade. Dois dos coletivos que mais se destacaram no período de observação dentro da pesquisa foram o *Ocuparte* e o *Salve Rainha*.

O modo de organização, o conceito e a reverberação veloz e intenso que este tipo de programação já alcançou no imaginário cultural da cidade é um assunto complexo, e que não cabe no âmbito restrito deste tópico. Importa sublinhar a adesão maciça de diversos nomes do segmento musical analisado aqui na programação destes coletivos, sobretudo no caso do *Salve Rainha*. No decorrer do período de observação da programação do *rock* independente de Teresina, a incidência de concertos no âmbito das ações promovidas pelo coletivo foi bastante ativa, configurando uma das programações

mais relevantes no calendário cultural da cidade. As ações coordenadas via outras instâncias no âmbito público como o conselho de cultura, no âmbito do terceiro setor em associações como aquela vinculada ao extinto *Movimento Autoral Rock*, são também relevantes no caso das ações cooperativas articuladas a partir de instâncias específicas.

No fim, a descrição destas alianças, sejam aquelas operadas sem a mediação de instâncias específicas, através destas estruturas, podem ser visualizadas também a partir do esquema contido nos mundos da cultura (Crane, 1992). Assim, as primeiras tipologias de alianças costumam se formar principalmente dentro das redes sociais informais de criadores e consumidores, ao passo que as segundas tipologias de alianças costumam ocorrer via mediação, seja dos pequenos negócios orientados para o lucro, seja das organizações não-lucrativas.

## **8.2. Principais tensionamentos**

Para Bourdieu (2003) o motor do campo é o conflito. A estruturação do campo é mantida sobretudo a partir das relações de força estabelecidas entre os agentes e estruturas que o compõem. Há, obviamente, o conflito também entre campos diversos. A predominância dos campos político e econômico sobre o artístico é uma característica fundamental neste tipo de relação (Bourdieu, 1996).

Mesmo Becker (1977b; 2008), que costuma focar no trabalho cooperativo no seu conceito de mundos da arte, argumenta que ainda que o artista esteja no centro de uma grande rede de colaborações coordenadas, podem ocorrer conflitos de várias ordens — de carreira, financeiros, estéticos. Em muitas ocasiões, o artista tem de se submeter às restrições impostas por certas contingências oriundas das suas redes de cooperação, e isso é particularmente verificado nas obras — estátuas menores por conta do transporte, orquestras menos completas por conta dos recursos, músicas mais concatenadas com o gosto do seu público-alvo e etc. Ao longo desta investigação foram três as principais tipologias de tensionamentos verificadas no *rock* independente de Teresina: (1) os conflitos entre os próprios artistas, (2) entre os artistas e o poder público e (3) entre os artistas e os produtores. Como já argumentado no início do capítulo, estas grandes

tipologias possuem vários desdobramentos.

Os conflitos entre os próprios artistas conformam a categoria com maior incidência nos depoimentos colhidos a partir das entrevistas com os agentes. Após o tratamento do material de acordo com os procedimentos descritos na metodologia, estas tipologias de tensionamentos foram organizadas em sete subcategorias: autoral *versus* cover; vaidade artística; rivalidade entre segmentos; formação de grupos fechados; disputas por espaços reduzidos; conflitos com a identidade artística; individualismo.

Os conflitos decorrentes entre os músicos que depositam os seus esforços na produção de material próprio e aqueles que focam na execução de músicas de outros artistas, geralmente de grande sucesso, é ainda muito comum no contexto analisado, e foi um dos pontos mais sublinhados pelos agentes como estopins para tensionamentos. Em linhas gerais, há um paralelo neste tipo de situação com o posicionamento dos membros de uma arte pela arte e de uma arte social face às obras produzidas no âmbito de uma arte comercial (Bourdieu, 1996). Dito de modo mais específico, para boa parte dos agentes consultados, a prática do *cover*, claramente ligada a uma postura mais comercial, configuraria um subproduto quando comparada à produção autoral, “legítima”, “alternativa”, ou seja, fora dos padrões comumente associados à cultura massiva.

Contudo, e como já parcialmente explanado no Capítulo 6, esta questão é complexa e não deve ser esgotada na pura e simples polarização. É neste sentido que além destas opiniões negativas mais generalizadas sobre o *cover*, existem também aqueles discursos em que a crítica, mais do que à prática *sui generis* de executar música de outros artistas, está focada no *cover* feito de forma descuidada, sem um mínimo de apuro estético, e que acabaria por contribuir para a precarização do próprio mercado de música da cidade, tanto na esfera da música *cover* como na esfera autoral.

Minha única observação a respeito desse conflito é pelo fato de o *cover* ter se transformado em uma coisa tão banal e tão não-profissional que ele atrapalha o movimento autoral. Só um exemplo: eu gosto de trabalhar com música. Aí, de 50 bandas *cover*, mais da metade, sei lá, 35, não trabalham de forma profissional. E aí essas 35 atrapalham tanto o *cover* profissional quanto o autoral. Porque assim. Se você sai de casa para ver um *cover*, se você vê aquilo bagunçado,

então, para quê você vai sair de casa para ver uma coisa autoral que você não conhece as músicas? Eu acho que nesse ponto, pelo fato de terem algumas bandas que não prezam por esse lado profissional, acabam por atrapalhar a cena toda. Aquele lance de “ah, a banda não ensaia, a banda sobe no palco alcoolizada, a banda não se preocupa em ter um instrumento de qualidade, não se preocupa em ter um estudo musical das coisas”. Mas arruma um local para tocar. Sei lá, se tu montar uma banda *cover* do Guns’n’Roses hoje tu consegue fácil um lugar para tocar. Independente de tu ser bom ou não (...). Porque é uma banda mundialmente famosa e as pessoas vão querer ouvir. Mas se tu subir em cima do palco e não tocar direito, eu não digo perfeito, mas, enfim, tocar direito, tocar correto, e o público achar uma merda o teu *cover* do Guns, então, por que diabos ele vai sair de casa para ouvir uma coisa que ele nem conhece? (David, 26 anos, ensino secundário).

A despeito destas críticas mais gerais, existe todo um conjunto de razões elencado também pelos agentes que ponderam um pouco mais este tópico. Assim, o reconhecimento da importância do *cover* em algumas situações específicas, como o fato de esta prática proporcionar a experiência de ouvir uma determinada música ao vivo que não ocorreria de outra forma, é um primeiro aspecto bastante mencionado.

A existência do chamado *cover* diferenciado, não apenas devido à boa execução, mas também por apresentar um novo repertório alternativo para um público mais amplo, também é outro ponto que aparece com alguma frequência no discurso dos agentes entrevistados. Assim como pontuado no Capítulo 6, os exemplos do *Devotchka*, banda do início dos anos 2000, e cujo repertório era baseado no *rock* alternativo, e em menor escala, *Os Radiofônicos*, com os concertos temáticos *Canções Legais que Ninguém Conhece*, são alguns dos exemplos mais emblemáticos no decorrer do século XXI. No caso daquele primeiro grupo, inclusive, a circulação se dava muito mais pelo circuito autoral *indie* do que nos espaços onde tradicionalmente se tocam músicas *cover* na cidade<sup>249</sup>. A sustentabilidade financeira também é outro ponto que permeiam as justificativas para a prática do *cover* e que não deve ser negligenciado nesta discussão. Neste sentido, a prática configura um emprego para os músicos no sentido mais literal do termo. Além

---

<sup>249</sup> A banda *Último Romance*, formado por membros de vários projetos autorais da cidade, e *cover* do famoso grupo brasileiro *Los Hermanos*, é um dos exemplos mais ilustrativos de como este tipo de projeto pode adentrar com muito êxito o universo do *rock* independente da cidade.

disso, em diversas ocasiões, estes recursos são reaplicados no próprio segmento autoral para o financiamento de gravações, ensaios, instrumentos, *tours* e etc.

Eu também gostaria que as pessoas entendessem isso não como uma crítica, porque muitos músicos precisam sobreviver. Muitos músicos precisam de grana. E o que a gente está vendo hoje é que muitos músicos que um dia apostaram na música autoral, bons músicos, estão cedendo espaço para projetos cuja função é simplesmente transmitir os sucessos que já são garantidos. E eu repito: eu não os culpo. É uma questão do sistema. O sistema que está obrigando a fazer isso. Os proprietários de bares. O próprio público (Flávio, 47 anos, graduação).

Novamente aqui a questão colocada por Becker (2008) sobre as dificuldades advindas de uma postura que vai de encontro às convenções estabelecidas. Se a obra repercute em um segmento reduzido, muitas vezes resta apenas migrar para um conjunto mais convencional, cujos dividendos financeiros sejam, pelo menos, suficientes para os provimentos mínimos. Fato é que há inúmeros exemplos de músicos, vários dos quais, bastante conhecidos naquele contexto, que atuam ou já atuaram no segmento autoral, ao mesmo tempo em que também atuam no segmento *cover*. Teófilo e André de Sousa, só para ficar em dois exemplos mais emblemáticos, atuaram em duas bandas *cover* bastante famosas em Teresina, respectivamente, *Mãezoca News* e *Brigite Bardot*, antes de serem reconhecidos pelo seu trabalho autoral. Grupos que dedicavam uma parcela considerável da sua atuação no segmento *cover*, mas que também legaram vários *hits* para o repertório autoral roqueiro da cidade, também são um exemplo digno de menção, como já explicitado no Capítulo 6 a partir dos exemplos das bandas *Mano Crispin* e *Brigite Bardot*. Além destes, há um conjunto considerável de grupos que mesmo atuando predominantemente no segmento *cover* legaram produtos fonográficos, ainda que sem muita repercussão. Diga-se de passagem, a prática do *cover* foi fundamental para o desbravamento de novos espaços para a música autoral. Um caso recente mais emblemático é o do próprio *pub Planeta Diário*, situado em uma das áreas mais nobres da cidade, e que hoje dedica boa parte de sua programação para este segmento, panorama que nem sempre foi desta forma.

Portanto, fica relativamente claro que a polarização pura e simples entre a produção *cover* e a produção autoral não é suficiente para explicar as dinâmicas que envolvem estes

segmentos. Na medida em que alguns destes projetos que focavam no trabalho *cover* também contribuíram com a formatação de um catálogo fonográfico do *rock* teresinense, o desbravamento de novos espaços para concertos, assim como desempenharam um papel importante de fomento a novas empreitadas autorais, despertando o desejo em muitos novos agentes para a produção musical, não surpreende posturas mais ponderadas verificadas não raras vezes nos discursos destes agentes:

Fazendo este olhar retrospectivo, essa questão do *cover* foi importante porque esses caras é que estavam nos lugares tocando, e a gente via, a gente achava massa os caras tocando, e queríamos tocar também. Foram eles que, de certa forma, neste início, fomentaram os espaços. Estas iniciativas, estes eventos, eles foram importantes porque eles quebraram, de certa forma, uma barreira que depois os caras que começaram a produzir [pensaram]: “vamos tocar nossas músicas.” (Renato, 36 anos, pós-graduação).

A vaidade oriunda da condição artística é outro fator enumerado pelos agentes como um motivo para muitos conflitos levados a cabo no *rock* independente de Teresina. De uma forma geral, o fazer artístico, envolto em conflitos de egos, seria um terreno bastante propício para o aparecimento de tensionamentos. Este tipo de comportamento, na opinião de alguns agentes, tem configurado, inclusive, uma das principais razões para a pequena quantidade de ações mais exitosas no âmbito associativo:

No fundo, eu acho que o músico aqui, mas não é só aqui, tem um certo ciúme, porque tem muita gente que puxa o tapete do outro, existe muito isso na música local. Então, nas vezes em que se tentou fazer uma organização nada vingou. As opiniões são muito divergentes. Se você faz uma associação e pensa, “vamos fazer um CD pra divulgação da música piauiense”, nesse CD vão ter vinte artistas, uma música de cada um. Aí, o vigésimo primeiro, que estava ali, ficava de fora, aí já não concordava, já batia aquela “ciumeira”. (George, 49 anos, graduação).

Um dos alvos principais deste tipo de conflito motivado por inveja e ciúmes oriundos da condição artística seriam os projetos musicais que alcançaram maior notoriedade naquele contexto:

Aqui em Teresina ainda tem, sim, um certo ranço (...). É como se nós estivéssemos participando de uma mesma miséria, só que às vezes algumas pessoas se sentem no direito de criar uma picuinha com o outro desnecessariamente. Às vezes por inveja — de dizer assim: “Pô,



fulano está conseguindo se destacar e eu não”. Eu percebo isso acontecendo aqui claramente, o que é uma coisa ridícula (...). Todo mundo devia estar [no julgamento das empreitadas exitosas] “porra, massa, vamos juntos fazer a parada aqui” (Hermeto, 30 anos, graduação).

Ainda dentro da questão da vaidade artística, muitos conflitos são causados por conta de críticas, muitas vezes construtivas, feitas por alguns membros aos trabalhos dos seus pares. Assim, ainda haveria muitas dificuldades por parte de muitos agentes para lidar com esse tipo de questionamento.

Porque a galera é muito “sentida”. A galera não sabe lidar com a crítica da coisa. Porque para formar essa opinião precisa ter material crítico. Precisa a gente criticar a nossa realidade (Renato, 40 anos, graduação).

Os conflitos travados a partir da rivalidade entre segmentos específicos é outro ponto bastante ressaltado. O alinhamento a uma determinada proposta estética (os subgrupos já descritos no Capítulo 7) e a vinculação a uma determinada instância associativa (produtoras de eventos e coletivos culturais, por exemplo) configuram os principais eixos em torno do qual se formam estes grupos. Assim, a formação de “panelinhas”, expressão utilizada para designar grupos relativamente fechados, configura uma das principais formas de operar destes segmentos. Contudo, é importante ressaltar que muitos artistas pontuam que, em diversas ocasiões, a acusação da existência das “panelinhas” não possui uma razão óbvia, consistindo muito mais numa variação do já citado tópico da vaidade artística do que uma realidade de fato.

Disputas em torno de questões estéticas são muito levantadas neste sentido. Um dos exemplos mais emblemáticos consistiria no suposto preconceito dos adeptos do *rock* regional diante dos projetos artísticos calcados em vertentes mais puristas do *rock* e vice-versa. No primeiro caso, os tensionamentos seriam oriundos de objeções estéticas, por parte dos membros do *rock* regional, à configuração sonora calcada num *rock* sem influências locais, regionais ou nacionais mais claramente perceptíveis:

Inclusive, eu acho que a gente sofreu bastante com isso. Porque assim, um cara que se propõe a fazer um som onde se mistura o regionalismo, eu acho que mesmo que ele não queira, ele se cerca de alguns preconceitos com um som como o nosso, por exemplo. Que é

puramente anglo-saxão, porque é um *rock* puro (...). Então, a gente sempre sofreu muito preconceito (Flávio, 47 anos, graduação).

Tensionamentos entre as instâncias produtoras de eventos também acabam por ocorrer com alguma frequência. Discordâncias no que diz respeito ao *modos operandi* de uma determinada produtora, a dificuldade em adentrar nestas estruturas, assim como as parcas ou inexistentes remunerações financeiras para os artistas são alguns pontos mais comuns verificados neste sentido, e que refletem, em grande parte, as tensões entre os campos artístico e econômico (Bourdieu, 1996). Este fenômeno é explicado mais detalhadamente no tópico sobre os conflitos entre músicos e produtores. No entanto, a ressalva dele nesta parte é pelo simples fato de uma fatia considerável de artistas também ocuparem as funções de produtores musicais naquele contexto.

Como é que eu vejo as duas produtoras [principais em atividade no período da pesquisa de campo] que eu citei? [A primeira], ela dá oportunidade para bandas que nunca tocaram, que só estavam ali ensaiando em estúdio, este tipo de coisa. [A segunda], não. Já são bandas que existem, que já tocavam. Até há algumas bandas que surgiram recentemente, mas, pegaram estas bandas e fecharam ali num círculo, um circuito de bandas, pouco mais de oito bandas (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

Eu fiquei puto com o cara porque o cara produz a porra da cena e quer trabalhar com essa porra de os artistas trabalharem de graça. Pô, cara, isso não existe (...). Os músicos ralam pra caralho (...), tem despesa com ensaio, despesa com equipamento (Renatão, 36 anos, pós-graduação).

Os conflitos advindos das disputas pelos espaços reduzidos é outro ponto bastante mencionado. Ocorreria a partir sobretudo dos já citados grupos fechados ou “panelinhas”. O principal exemplo neste sentido é a forte disputa pelos eventos que proporcionam maior visibilidade e remuneração, via de regra, promovidos por instâncias situadas no âmbito público. Neste sentido, os critérios para as montagens das programações nos eventos públicos configuraram umas das principais polêmicas neste sentido, e que refletem, em grande medida, além das disputas entre os próprios músicos, os tensionamentos entre os campos artístico e político (Bourdieu, 1996).

Em termos de conflitos, eu vejo que a briga por espaços e visibilidade mínima é visível. Tanto é que eu falei desses lances das panelinhas.

Então, se você tem uma panelinha, alguns amigos e certas bandas “x”, “y” ou “z”, quando você organiza festas, geralmente são elas que estão ali dentro. Ou quando você pega algo mais importante é do mesmo jeito. Os critérios de seleção não são tão claros. (Tomás, 27 anos, graduação).

Conflitos com a própria condição de artista, que começariam ainda no âmbito intrapessoal, e que acabariam por provocar inúmeras consequências negativas no momento de articular as estratégias para as próprias carreiras é outro tópico muito importante revelado na fala dos agentes. Num primeiro estágio, a dificuldade em assumir a própria identidade artística configuraria um importante e difícil rito de passagem, na proporção de outros tão clássicos como a passagem para a idade adulta, por exemplo. Essa questão de cunho existencial acabaria, em inúmeras ocasiões, por dificultar objetivamente empreitadas estratégicas rumo à profissionalização.

De fato, as dificuldades no exercício da atividade artística, sobretudo quando comparadas a algumas atividades profissionais mais fortemente sedimentadas no corpo social, é um fator bastante sublinhado pelo arsenal sociológico que se dedica à temática. Não é novidade a dificuldade para o artista, mais do que para o médico, advogado ou acadêmico, angariar os recursos necessários para os seus provimentos econômicos essenciais a partir das atividades artísticas. Via de regra, a necessidade de um segundo emprego, relacionado ou não com atividades artísticas, é uma constante, com algumas poucas exceções privilegiadas, (Bourdieu, 1996), e também muito verificada no segmento analisado. Estes constrangimentos acabam por criar diversas barreiras para os agentes assumirem integralmente este ofício.

Esta dificuldade em assumir a tal identidade artística configuraria um dos principais entraves para a profissionalização e o auto-gerenciamento, atributos estes, como se sabe, fundamentais para o êxito no universo independente. A dificuldade em empreender no universo artístico, verificada na timidez com que se divulga a produção, na incipiência com que se circula em contextos fora de Teresina ou no pouco acuro estético nas apresentações são todos atributos bastante afetados por esse estado de inércia no que diz respeito ao ato de assumir com firmeza essa identidade artística.

Eu acho que o conflito que há é com a sua própria gestão, com o seu próprio entendimento. Essa coisa (...) muito presente no artista local: de o coração falar mais alto do que o empreendedor. Existe o medo de ousar. Desde o momento de subir no palco como no momento de se jogar no mundo, de se aventurar. De um desbravamento qualquer. Desde o momento em crer que o teu trabalho é um trabalho que pode e tem que ser divulgado. Desde o momento de fazer uma página na Internet. Na apresentação do teu produto tu tem uma timidez. É muito contido. Porque você precisa se jogar mais, porque você precisa se vender melhor, você precisa entender que palco, que as pessoas vão para ver artistas. Não vão para ver outras pessoas iguais com problemas na vida. Então, você sobe no palco com a mesma roupa que tu passou o dia todo no trabalho. Porra, eu quero ver artista! (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

Por último, é importante ressaltar que, para alguns dos agentes, não existiria nem mesmo uma cena no sentido da articulação de esforços coletivos para o alavancamento daquele contexto musical. Daí o fato de muitos agentes terem sentido dificuldades, ou mesmo se recusado, em problematizar as alianças amparadas num discurso de união de esforços coletivos em prol de um todo:

Eu acho que é uma incapacidade minha. [Mas] eu não consigo pensar muito a coisa assim como uma cena, todo mundo unido. Porque não é assim (Francisco, 48 anos, frequência universitária).

Portanto, para muitos destes agentes, mais do que uma cena, que é uma das representações máximas, no caso da música, de um organismo composto por vários órgãos que trabalham coordenadamente, e cujo objetivo comum é a própria sobrevivência do organismo em questão, haveriam principalmente discursos travestidos de um teor coletivo, mas, que, em última análise, beneficiariam apenas carreiras individuais ou, no máximo, grupos específicos:

O que acontece aqui em Teresina é o seguinte: quando você vê o cara preocupado com cena você pode observar. Ele está querendo promover o trabalho dele no pacote para poder ver se dá certo. Não tem esse negócio de cena. A cena é composta por peças independentes e individualizadas. Você pega fulano, sicrano, e então você compõe a cena. Não uma pessoa que quer se destacar, um artista que quer se destacar, e chama várias pessoas para poder promover o próprio trabalho dele. Isso aí, para mim, não é certo. Isso aí, para mim, é uma tentativa barata para se autopromover. É o que acontece. Infelizmente, é o que mais aconteceu. O que aconteceu com esse negócio de coletivo aqui até o presente momento (Renatão, 40 anos, graduação).

Além destes conflitos de ordem mais interna, entre agentes mais envolvidos com as questões propriamente artísticas, dentro do *rock* independente de Teresina, são verificados também tensionamentos com agentes e instâncias fora deste espectro, nomeadamente com os dos segmentos políticos e econômicos. Em várias oportunidades Bourdieu (1996 e 2003) sublinhou os tensionamentos entre os segmentos artístico, político e econômico. Via de regra, há uma subordinação do primeiro em relação aos últimos. Portanto, não surpreende a quantidade relevante de conflitos entre os artistas e o poder público, assim como com os produtores culturais, no *rock* independente de Teresina.

No caso das interações entre artistas e o poder público, há uma impressão mais ou menos generalizada de fortes tensionamentos entre estes dois campos. Para boa parte dos agentes, este tipo de conflito causaria um impacto bem maior na produção cultural daquele território do que os conflitos entre artistas e os produtores, já que uma fatia considerável das ações de maior envergadura naquele contexto ainda é oriunda do aparato estatal:

Se for para descer o cacete em algo, eu desceria muito mais nas instituições mesmo. Numa FUNDAC [Secretaria de Cultura do Estado] da vida. Que não se prepara, que não tem um diretor que faça uma equipe boa o suficiente para conseguir ser o menos injusto possível (Tomás, 27 anos, graduação).

A ideia de que deveriam haver mais recursos para o financiamento de empreendimentos culturais é um primeiro ponto geral mais colocado pelos agentes como uma das principais lacunas do estado neste sentido. Assim, apesar da programação cultural relevante promovida a partir do aparato estatal, como já verificado no Capítulo 7, esta seria ainda insuficiente, tendo em vista a multiplicidade de práticas e propostas verificadas em Teresina que não são atendidas por essas políticas. No caso específico da música, a remuneração das performances dos artistas ainda é um dos pontos mais comumente citados neste sentido:

A questão de patrocínio (...). Eu queria que tivesse mais incentivo mesmo, de ter um projeto, que tenha uma verba disponibilizada, que possa pagar as bandas, eu acho que isso é importantíssimo, e acho que isso falta (Ian, 35 anos, graduação).

Entre bandas e Estado, há um boicote claro por parte do Estado com a música. Isso é inegável. Basta você ver alguns projetos que tinham de incentivo à cultura aqui em Teresina que estão parados. Por exemplo, a *lei A. Tito Filho*. A própria *FUNDAC* (...).Então, há esse conflito e ele parte de uma natureza basicamente de não valorizar a cultura. E eu estou dizendo valorizar é com dinheiro mesmo. É grana. Fazer cultura precisa de dinheiro. Os artistas precisam ser bem pagos. Precisam ter projetos para que as pessoas possam escrever e, de repente, ir atrás de um incentivo fiscal, uma coisa assim. E a gente vê ninguém está se mexendo pra isso (Hermeto, 30 anos, graduação).

Contudo, não é que não esteja previsto um montante exclusivo para o financiamento de projetos culturais. Desde 1993, o município de Teresina possui uma lei específica cujo objetivo principal é financiar empreitadas desta natureza que comprovem o interesse público para a cidade. Esta lei chama-se *A. Tito Filho*. Consiste essencialmente num mecanismo de incentivo fiscal destinado aos possíveis interessados em patrocinar (pessoas físicas ou jurídicas) projetos culturais a partir da dedução de dois tributos: o Imposto Sobre Serviços (ISS) e o Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU). Além da música, as linguagens artísticas e culturais que podem ser contempladas pela lei são dança, teatro, cinema, fotografia e vídeo, literatura, editoração e artes gráficas, folclore e artesanato, pesquisa, artes plásticas, acervo e patrimônio histórico, cultural, de museus e meio ambiente.

No que diz respeito à experiência dos agentes com os procedimentos relativos à *Lei A. Tito Filho*, há uma queixa comumente citada sobre a demora no repasse das verbas aos projetos aprovados. Somente para se ter uma ideia da dimensão deste problema, basta citar o fato de que a *Prefeitura de Teresina*, a partir da sua *Fundação Municipal de Cultura*, estava regularizando em dezembro de 2014, época em que foi escrito no âmbito desta investigação um artigo abordando as relações entre políticas culturais e democracia no Brasil a partir do caso da *Lei A. Tito Filho* (Alves, 2015), a situação dos projetos aprovados no biênio 2008/2009<sup>250</sup>, portanto, com cinco anos de atraso.

A repetição das programações em eventos públicos, principalmente nos festivais, é o tipo de acontecimento que tem causado bastante mal-estar e conflitos nos últimos anos. A principal reivindicação neste sentido é que os eventos, na medida em que são custeados com recursos públicos, deveriam ser pautados pela diversidade na programação. Um

---

<sup>250</sup> Para mais detalhes sobre a *Lei A. Tito Filho*, a partir da discussão das relações entre políticas culturais e democracia no Brasil, ver (Alves, 2015b).

dos principais exemplos no período da pesquisa diz respeito a um material veiculado no *site Diretório Literário* a respeito da pouca variação de artistas nas últimas edições do festival *Teresina é Pop*<sup>251</sup>, que, em suma, cumpriria mais com a legitimação de certas carreiras já mais ou menos reconhecidas do que o fomento aos novos artistas.

Um ponto muito mencionado por Bourdieu (1996) nas suas pesquisas sobre o campo artístico, e que também foi verificado com uma frequência relevante no *rock* independente de Teresina, é aquele que postula que os conflitos neste âmbito, via de regra, ocorrem principalmente entre os membros estabelecidos e os recém-chegados, onde os primeiros geralmente possuem uma posição mais conservadora dos mecanismos vigentes de legitimação e acesso a certas instâncias, enquanto os segundos, na busca por acesso e legitimação, se posicionam de forma mais heterodoxa em relação a estes mecanismos. Isto fica particularmente evidenciado nesta polêmica sobre os critérios de montagem das programações dos principais eventos. Em linhas gerais, o embate gira em torno dos seguintes argumentos: enquanto os artistas mais jovens reivindicam a entrada nestas programações sob a justificativa de divulgação dos novos trabalhos e da maior diversidade estética destes festivais, sobretudo pelo fato de serem custeados com recursos públicos, o que já deixaria clara a obrigação em torno destes tópicos, os artistas mais estabelecidos argumentam sobre a necessidade de instâncias de legitimação das carreiras que mais se destacaram naquele contexto, sob a justificativa de evitar ostracismos e de privilegiar o profissionalismo, e que também seria, em grande medida, responsabilidade também das políticas culturais.

Na última grande categoria verificada de conflitos, há os tensionamentos entre artistas e produtores de eventos. Bourdieu (1996) sublinha que o campo literário e artístico na França teve como uma das principais características de autonomização a oposição ao campo burguês. Por conta das próprias características do *rock* independente de Teresina, cujo traço distintivo é o contraponto às manifestações musicais de caráter mais comercial, em grande medida, compartilhado também pelos agentes que exercem

---

<sup>251</sup> Para Cf. a matéria completa: [http://www.diretorioliterario.com/2015/08/a-verdade-sobre-o-teresina-e-pop\\_17.html](http://www.diretorioliterario.com/2015/08/a-verdade-sobre-o-teresina-e-pop_17.html) Acesso em 04.08.2016

funções de produção, seria forçoso identificar o conjunto geral dos produtores culturais única e exclusivamente a partir dos pressupostos do campo econômico, já que muitos destes agentes possuem uma relação afetiva com o segmento analisado que, de fato, extravasa a postura padrão mais pragmática do comerciante que busca obter lucro a partir da venda de um produto ou um serviço.

Isto não impede, obviamente, que ocorram litígios também dentro destas relações. Não é surpresa, portanto, verificar esse tipo de conflito no *rock* independente de Teresina. Contudo, a incidência foi bem menor do que as outras tipologias verificadas:

Obviamente, podem surgir conflitos entre uma banda com algum produtor, alguma coisa assim, mas eu acho que isso é em número reduzido. São casos muito isolados. Eu acho que os conflitos maiores mesmo são entre músicos e o Estado (Hermeto, 30 anos, graduação).

Bourdieu (1996), quando fala sobre o campo artístico a partir do exemplo literário francês, o descreve essencialmente como um mundo econômico invertido, já que a principal característica deste segmento seria o suposto desinteresse por questões mais caras ao mundo do poder, sendo esta característica o principal fator que confere autenticidade e distinção em relação sobretudo aos campos político e econômico. Obviamente, e aí começam os paradoxos, há sempre questões econômicas envolvidas. Veja-se as relações entre artistas e os editores, por exemplo. Para esta segunda categoria de agente é necessária seja o desinteresse típico do artista que proporcione ferramentas que o faça compreender as especificidades da forma de arte do campo em que está inserido, assim como o tino econômico para viabilizar financeiramente as empreitadas, atributo que, aliás, muitos artistas não possuem. A relação de confiança estabelecida em muitas ocasiões pode incorrer no fato de que o artista caia no seu próprio jogo (o do desinteresse) e forneça as bases do lucro econômico para o produtor.

Problemas relacionados à remuneração econômica no *rock* independente de Teresina, ainda que estejam presentes também na esfera pública, geralmente ligada aos atrasos ou aos valores ainda baixos, ocorrem de forma mais intensa na relação travada entre produtores e artistas.

Feitas estas considerações sobre as principais alianças e conflitos no *rock*



independente de Teresina, é possível argumentar sobre as seguintes características das interações entre os agentes e estruturas que compõem este segmento musical. Em linhas gerais, consiste num arranjo complexo e de caráter ambivalente, pois ao mesmo tempo em que há colaboração, verificadas em ações coordenadas com interesses comuns que, em última análise, convergem para o objetivo primário que é a própria sobrevivência do grupo em questão, configura também uma arena de conflitos, com hierarquias e regras relativamente duráveis de conduta, confirmando uma série de pressupostos previstos nas problematizações de Bourdieu (1996 e 2003) e Becker (1977<sup>a</sup>, 1977b e 2008) a respeito dos segmentos artísticos relativamente especializados.

Na medida em que o segmento analisado congrega agentes e instâncias mais afinados com o perfil do artista inconformista (Becker, 1977b e 2008), há uma tendência geral de que as regras de conduta sejam regidas por princípios baseados numa oposição a manifestações culturais de caráter massivo, coincidentes, em grande parte, com a retórica do discurso da música independente no Brasil. Neste sentido, os agentes e instâncias que ali disputam hegemonia, mais do que divididos entre os de grande apelo comercial e os iconoclastas, polos mais comumente verificados quando se analisa um campo artístico na sua integridade, possuem como traço fundamental a produção de obras cujas autorrepresentações giram em torno do caráter alternativo ao que de mais comercial circula na cidade. Isto não significa que não hajam agentes e instâncias com mais ligações políticas do que outros, assim como algumas estratégias mais afinadas com os pressupostos econômicos.

No que diz respeito ao nível de autonomia e especialização do segmento analisado, é possível afirmar que ainda há um caminho considerável a ser percorrido, não obstante a verificação de atributos importantes neste sentido. Assim, o conjunto sólido de obras (analisado no Capítulo 9), assim como o surgimento recente de um corpo de curadores mais ou menos especializados (Cf. Capítulo 7) são dois pontos significativos neste sentido. Na realidade, o *rock* independente de Teresina se aproxima muito mais de um subcampo (Bourdieu, 1996: 248) dentro do campo da produção musical da cidade. O caráter mais segmentado, menos alinhado com as questões mercadológicas, e que se

define basicamente no contraste com o subcampo da música mais comercial, que fica no polo oposto do campo artístico, são alguns dos atributos que permitem esse enquadramento.

## Capítulo 9. – Os produtos do *rock* independente

Como já sublinhado em vários momentos no decorrer deste texto, a existência de um corpo de obras relevante oriunda de um segmento artístico é um indício fundamental de relativa especificidade e autonomia (Bourdieu, 1996; 2003). Tendo em mente este grande pressuposto, este capítulo final visa analisar o conjunto de obras produzidas no âmbito do *rock* independente de Teresina no século XXI a partir de um acervo montado no decorrer desta investigação constituído por duas grandes dimensões — uma fonográfica e uma videográfica. A discussão que segue está organizada em quatro tópicos: (1) apresentação e análise da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI a partir dos formatos e suportes verificados; (2) apresentação e análise da produção videográfica do *rock* independente de Teresina, cujo foco recai sobre os videoclipes; (3) avaliação da repercussão deste material; (4) análise dos significados específicos que algumas obras de maior visibilidade adquirem para aqueles agentes a partir do tópico “hibridações culturais”.

Como já argumentado no Capítulo 6, ainda que já fosse verificada em Teresina uma produção musical autoral marcada pela diversidade pelo menos desde a década de 1980, com uma participação relevante do *rock* já neste período, a produção fonográfica era incipiente (Medeiros, 2013), e a videográfica, nos termos aqui analisados, era ínfima. No decorrer desta investigação pôde-se verificar que o incremento substancial desta produção, bem como o aumento da sua difusão para contextos exteriores ao território de Teresina nos últimos anos, é fruto direto de uma conjuntura mais ampla derivada de mudanças recentes no âmbito da produção, mediação e consumo musical, e aqui discutida principalmente a partir do fenômeno da desmaterialização da música, que, por sua vez, está contido num conjunto estrutural de modificações no sistema capitalista que são verificadas já desde o final do século XX, e cujo papel das tecnologias de informação é crucial (Castells, 1999). Portanto, este conjunto de modificações estruturais permite o incremento seja dos produtos do segmento analisado, e que são abordados nas secções 9.1 e 9.2, da sua repercussão, na secção 9.3, assim como da possibilidade de cruzamento

cada vez mais acelerada entre referenciais locais e globais, fenômeno abordado na secção 9.4. Obviamente, novos desafios também aparecem com esta conjuntura, e estão ligados basicamente à sustentabilidade financeira a partir do exercício da atividade artística, assim como a visibilidade em um mercado cultural extremamente segmentado.

Antes da discussão propriamente dita dos produtos do *rock* independente de Teresina no século XXI, faz-se necessário um breve preâmbulo sobre as condições estruturais globais que permitem o seu incremento considerável nos últimos anos. Como é já bastante discutido no âmbito das Ciências Sociais, os estertores do século XX foram marcados pela eclosão de um conjunto de mudanças estruturais no sistema capitalista cujas dimensões não eram verificadas desde a Revolução Industrial do século XVIII. O papel das tecnologias da informação neste processo é central. (Castells, 1999).

Por tecnologias da informação entende-se um conjunto alargado de artefactos contidos na microeletrônica, na computação (*hardware e software*), telecomunicações, radiodifusão, optoeletrônica e engenharia genética. Em última análise, o desenvolvimento vertiginoso e a consequente penetrabilidade destas instâncias na sociedade contemporânea têm configurado o vetor principal de um conjunto de transformações que formata uma nova economia, cultura e sociedade (Castells, 1999).

Uma nova característica marcante deste contexto é a possibilidade cada vez maior de apropriação destas tecnologias, quando os papéis de usuários e produtores são menos discerníveis do que na era do capitalismo industrial. Neste sentido, é muito importante diferenciar termos como “inclusão” e “apropriação” digital, já que apontam para fenômenos que, ainda que signifiquem em última análise o uso das tecnologias, possuem características quase diametralmente opostas. Assim, se a inclusão sugere participar em um padrão já mais ou menos estabelecido de uso por instâncias externas aos agentes que mobilizam estes artefactos, a apropriação caracteriza-se pela utilização em projetos e objetivos próprios, em muitas ocasiões por contextos contra-hegemônicos ou marginalizados, e que, em muitos casos, significa também o próprio aprimoramento da tecnologia em questão (Albagli & Maciel, 2011). É neste sentido que “pela primeira vez na história, a mente humana é uma força direta de produção, não apenas um elemento

decisivo no sistema produtivo” (Castells, 1999: 69).

São muitos os exemplos, no decorrer desta trajetória, de apropriações das tecnologias de informação, que atestam a ambivalência da era informacional, caracterizada por modificações estruturais seja do capital, mas também dos próprios movimentos sociais, que passam a atuar também em rede (Hardt & Negri, 2005). Neste sentido, é importante sublinhar que além do trabalho do pentágono e dos cientistas de renomadas universidades estadunidenses no início da trajetória da Internet, houve uma participação fundamental da contracultura associada aos movimentos contestatórios dos anos de 1960. Por exemplo, o *modem*, que possibilitava a transferência de arquivos em computadores sem estarem acoplados a uma espinha dorsal como a ARPANET<sup>252</sup>, foi inventado por estudantes em Chicago que o divulgaram gratuitamente em 1979, assim como a possibilidade de manter comunicação entre computadores a partir da interligação em linhas telefônicas, procedimento viabilizado também em 1979, por três estudantes de universidades estadunidenses que estavam fora da ainda restrita ARPANET, e também disponibilizado de forma gratuita, permitindo a criação dos primeiros fóruns de discussão virtual. Já no final dos anos de 1990 várias ações contra-hegemônicas de grande envergadura foram articuladas a partir da Internet: as comunicações mantidas com o subcomandante Marcos em Chiapas e a difusão dos protestos contra a *Organização Mundial do Comércio* em Seattle (1999) são duas das mais emblemáticas neste sentido (Castells, 1999).

Obviamente, estas apropriações por parte de segmentos contra-hegemônicos são a outra face de um controle exercido por instâncias poderosas, às vezes no âmbito do Estado, às vezes do mercado, e que buscam a todo custo manter o controle do corpo social. Neste sentido, é importante sempre sublinhar que estas novas tecnologias foram uma das principais ferramentas no processo de flexibilização do trabalho que se inicia após os primeiros indícios de esgotamento do pacto social, estruturado nos *Welfare States*, e que teve o seu auge nos primeiros trinta anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Assim,

---

<sup>252</sup> Protótipo da Internet, a ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*), surge no contexto da Guerra Fria, e tinha como objetivo resguardar os serviços de informação do governo estadunidense no caso de uma guerra nuclear contra a União Soviética (Castells, 1999).

a possibilidade de vigilância e controle (Deleuze, 1992) a partir de mecanismos cada vez mais sofisticados, numa sociedade cada vez mais informatizada, é também uma marca importantes destes novos tempos.

Como muito se tem discutido nos últimos anos, este panorama de onipresença das tecnologias da informação tem trazido uma série de modificações, algumas das quais, irreversíveis, no âmbito da cultura da música. No que tange à relação entre música e tecnologia, que consiste basicamente “nas formas como os sons são produzidos e reproduzidos” (Frith, 1996: 226), são três as principais fases deste percurso: (1) estágio *folk*, caracterizado pela possibilidade limitada de armazenamento, apenas no corpo ou em alguns instrumentos musicais, cuja fruição era possível apenas através da *performance*, com uma conotação muito ligada aos aspectos mais íntimos da vida cotidiana (*work song*, *lullaby* e etc.) ; (2) o estágio *art*, onde o armazenamento era feito principalmente a partir das notações musicais, cuja fruição era ainda feita a partir da *performance*, mas quando a música ganha uma dimensão transcendente (música clássica); (3) no estágio *pop* o armazenamento é feito a partir do fonograma, e a música pode ser fruída em qualquer lugar.

Como se sabe, o modelo que vigorou praticamente hegemônico no decorrer do século XX era baseado em dois pilares principais: 1) venda de fonogramas em suportes materiais (*Long Play*, *Compact Disc*, entre outros); 2) exploração dos direitos econômicos de execução pública e privada das obras (Herschmann, 2010). Na medida em que a possibilidade de obter registros fonográficos passa a não depender mais da aquisição destes suportes, com o aumento do acesso à Internet<sup>253</sup>, torna-se cada vez mais difícil manter tal modelo com o mesmo nível de rentabilidade. Ou seja, a venda de algo que, a

---

<sup>253</sup> A emergência deste novo paradigma tecnológico que culmina na Internet massificada como a conhecemos hoje tem suas raízes no contexto da Guerra Fria, quando o governo dos Estados Unidos, temeroso de que uma guerra nuclear contra a União Soviética pudesse destruir os serviços de comunicação do país, fundam a ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*), protótipo da Internet, e baseada em uma “arquitetura em rede que, como queria os seus inventores, não pode ser controlada a partir de nenhum centro e é composta por milhares de redes de computadores autônomos com inúmeras maneiras de conexão, contornando barreiras eletrônicas” (Castells, 1999: 44). Como se sabe, esta rede começa a se expandir para muito além dos objetivos militares iniciais de um contexto marcado pela Guerra Fria, sendo utilizada por inúmeros agentes do globo, nos mais diversos contextos e para os mais diversos objetivos. No ano de 1996, a Internet possuía cerca de 20 milhões de usuários. No ano 2000, mais de 200 milhões.

princípio, não é mais “necessário” para a fruição musical, assim como a perda de legitimidade no que diz respeito ao gerenciamento dos direitos monetários oriundos de mercadorias de caráter “especial” como a música num ambiente digital, cujas lógicas são em boa parte norteadas pela troca e colaboração, afetaram de forma decisiva este modelo de negócios:

Assim, o que se verifica no caso da indústria fonográfica é a passagem de um modelo de empresa organizada nos moldes típicos do capitalismo industrial para uma empresa em rede. Assim, a instância que visava a produção em larga escala de fonogramas em suportes materiais, com o controle sobre praticamente todo o processo de produção e distribuição, passa para um modelo de rede de usuários-clientes. Ou seja: o papel da grande gravadora que gerenciava uma estrutura robusta de produção industrial de discos dá lugar às plataformas digitais como o *Spotify*, que passam a ocupar o posto de principais intermediários no consumo de música na era digital (De Marchi, 2011), e configura um dos fenômenos mais ilustrativos do conjunto de modificações recentes que vem abalando as estruturas do *business* da música:

Todo este conjunto de mudanças questiona os princípios, os valores e as regras subjacentes à institucionalização dos campos fonográficos, à sua estruturação interna e à sua articulação com outros campos organizacionais, no domínio da cultura e da economia, ao longo do século XX. É um conjunto de mudanças que gerou uma enorme turbulência nos campos fonográficos e coloca inúmeras interrogações sobre a sua continuidade (Abreu, 2010: 213).

Esta conjuntura também permite o êxito de inúmeros contextos musicais independentes (Cf. Capítulo 3). No Brasil, os casos da frente musical do *Circuito Fora do Eixo* (Alves, 2013), sobretudo na primeira década dos anos 2000, do *tecnobrega* paraense, do *forró* do Amazonas (Castro & Melo, 2011) ou do *funk* carioca (Miranda & Sá, 2011) são alguns bons exemplos de empreendimentos que fogem à lógica praticada pelas gravadoras tradicionais. Com suas próprias idiossincrasias, estas iniciativas têm em comum o fato de que o fonograma físico não é o produto por excelência do modelo de negócios, assim como a negligência com o gerenciamento mais rígido da propriedade intelectual das obras.

Estas modificações na indústria da música são parte de um fenômeno mais amplo que ficou conhecido como a desmaterialização do conhecimento (Corsani, 2003), um dos efeitos mais visíveis dentro deste novo ambiente social marcado pela presença forte das tecnologias da informação, e verificado de modo mais específico no fato de o conhecimento não necessariamente estar incorporado em suportes materiais (Cocco *et al.*, 2003) — o disco, o livro e etc.. A consequência principal — o caso da música, neste sentido, é emblemático — é a dificuldade em justificar um valor de troca para um tipo de bem cuja abundância e facilidade de difusão e acesso se tornam características centrais.

Compreender de forma mais detalhada este tipo de panorama passa pelo entendimento da “natureza” das mercadorias cujo ponto nevralgico é o conhecimento/informação, e que possui características essenciais bastante distintas das mercadorias convencionais. Corsani (2003), ao reunir uma série de elementos que caracteriza a “natureza” do conhecimento, fornece pistas importantes para o entendimento destas diferenças: o fato de consumir conhecimentos não acarretar gasto, esgotamento ou destruição, pois, diferentemente de uma mercadoria material, evolui com o uso subjetivo que se faz dele; no momento da troca, não comporta perda, ou seja, alguém que “fornece” conhecimento não fica desprovido dele; o custo de reprodução do conhecimento, a partir de um ambiente social com a onipresença de tecnologias de comunicação, é muito baixo ou, em algumas situações, até mesmo nulo; os conhecimentos são indivisíveis, bem como cada vez mais difíceis de serem apropriados. É neste sentido que as leis de valorização utilizadas para as mercadorias convencionais tornam-se cada vez menos aplicáveis no contexto atual, na medida em que o conhecimento não possui os elementos necessários para uma troca mercantil nos modos capitalistas mais clássicos (Dantas, 2008). O que o capital busca promover para justificar a cobrança por tais mercadorias é estruturar certos monopólios, seja no âmbito da produção, seja no âmbito da distribuição. Na medida em que a dificuldade em manter estes monopólios cresce, por contas das próprias modificações tecno-sociais, ocorrem reestruturações, encolhimentos ou mesmo desaparecimentos de certos modelos de negócios.



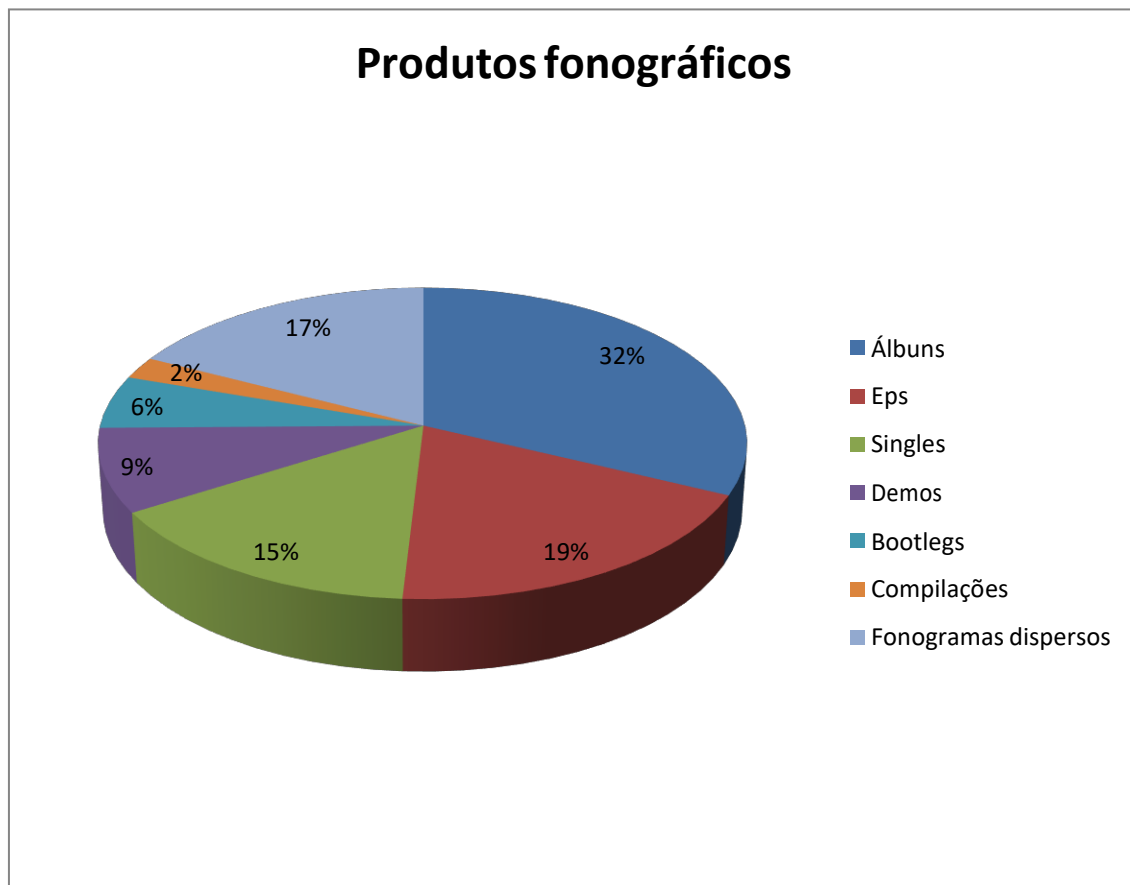
Assim, o incremento das tecnologias da informação, que acarreta a parcial desincorporação do conhecimento de suportes materiais, ocasiona o parcial dismantelamento do modelo de negócios da indústria da música que vigorou de forma monumental no decorrer de quase todo o século XX. É importante sempre sublinhar nesta discussão que foi justamente uma conjuntura pré-Internet massificada que permitiu a comercialização em larga escala de mercadorias informacionais. De modo mais específico, isso era possível devido o maior controle das tecnologias de registro (estúdios de gravação) e circulação (suportes materiais), e da criação de mecanismos de gerenciamento de propriedade intelectual rígidos, cujo exemplo mais emblemático é o *copyright*.

Vale a ressalva de que uma transição nestas proporções é parcial, imprecisa e com variações de acordo com determinadas situações e contextos. Portanto, há ainda vigorosos resquícios do modelo anterior no *business* da música, caso de artistas grandes que continuam com altas vendas de fonogramas em suportes físicos, assim como altos rendimentos em torno dos direitos oriundos do uso dos fonogramas (Herschmann, 2010). Tendo em vista esta série de considerações sobre o contexto atual de produção, mediação e consumo de música, as páginas deste capítulo buscam discutir as consequências diretas de tais reconfigurações a partir do incremento do corpo de obras oriundos do *rock* independente de Teresina no século XXI.

### **9.1. O incremento e sedimentação da produção fonográfica no contexto de desmaterialização da música**

Ao longo do período utilizado para a recolha de material nesta investigação, entre janeiro de 2014 e abril de 2016, foram coletados 213 produtos fonográficos produzidos no âmbito do *rock* independente de Teresina no decorrer do século XXI, distribuídos em seis tipos principais de formatos — álbum, *extended play* (EP), *demo*, *single*, *bootleg* e compilação (Cf. Anexos, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25). Além destes, foram verificados também uma série de produtos fonográficos com formatos não-especificados, bastante comuns no ambiente digital. Considerou-se produto fonográfico, na esteira do argumento

de Vicente (2012), sejam os registros em suportes materiais, sejam aqueles em suportes digitais.



*Tabela 7 – A distribuição dos produtos fonográficos do rock independente de Teresina no século XXI a partir dos formatos.*

*Fonte: elaboração própria.*

Como já argumentado no Capítulo 7, o catálogo fonográfico foi montado sincronicamente à montagem do banco de artistas que compõem o segmento analisado, na medida em que um dos critérios para determinado projeto musical adentrar na amostra era justamente possuir registro fonográfico autoral sob uma estética roqueira. Importante sublinhar que em nenhum momento esta classificação intenta ser definitiva. Assim como no caso dos projetos musicais, a intenção fundamental na montagem deste quadro é fornecer um panorama geral e representativo do caráter multifacetado que o *rock*

independente de Teresina toma no início do século XXI a partir da apresentação da sua extensa produção fonográfica. É importante ressaltar também que a empreitada levada a cabo nesta investigação é a primeira tentativa de sistematização mais aprofundada deste material que, como demonstrado a seguir, possui dimensões já bastante significativas.

Assim como no caso dos projetos musicais, é certa a existência de produtos fonográficos que possuam as condições para fazer parte deste catálogo, mas que por motivos diversos não entraram na contagem final. Um primeiro grande ponto neste sentido diz respeito à probabilidade grande da existência de registros fonográficos não alcançados pela triagem realizada nesta pesquisa. Um segundo grande ponto é a existência de registros que estavam em processo de gravação e cujos lançamentos foram feitos após o fechamento parcial para a escrita desta tese.

De uma forma geral, foi verificado um incremento qualitativo e quantitativo no decorrer do início do século XXI, sobretudo devido às possibilidades abertas pela emergência do ambiente digital. O caráter ainda muito recente destas mudanças pode ser verificado nas diferenças e desafios entre lançar um material fonográfico no início do século e nos dias atuais. Assim, mesmo quando a referência temporal é apenas o presente século, é preciso ter em mente que as inúmeras possibilidades existentes para produzir, circular e consumir este tipo de música nos dias de hoje são substancialmente maiores do que aquelas existentes nos primeiros anos da década de 2000:

Certamente a diferença é muito grande. Porque, por exemplo, a gente gravou o nosso primeiro disco em 2001. E a gente tinha que ir lá no cara da *Jóquei FM*, que era onde rolava a música aqui. Quando a gente acabou [2006], a gente não pegou essa coisa do digital. A nossa banda não foi uma banda que vivenciou essa coisa que é forte em Teresina, não [apenas] em Teresina, mas no mundo inteiro. (Renato, 36 anos, pós-graduação).

Nos últimos anos é possível identificar uma mudança substancial neste panorama. O reconhecimento mais ou menos generalizado, por parte dos agentes consultados nesta investigação, da possibilidade de se registrar um material de qualidade em Teresina é devido principalmente ao acesso mais facilitado às tecnologias. As antigas parafernalias

vão sendo substituídas por equipamentos cada vez menores e cada vez mais acessíveis do ponto de vista financeiro, permitindo o surgimento de diversos *home studios*:

Basta você ter alguns equipamentos-chave, poucos equipamentos, e você ter talento. O talento nunca vai ser superado. E hoje é melhor ainda porque com pouco equipamento você grava um disco com qualidade (...). (Flávio, 47 anos, graduação).

Eu fiz os discos de algumas bandas aqui (...). Claro que é [possível gravar com qualidade atualmente]. Porque a tecnologia que existe hoje e o investimento que cada um tenta fazer no seu estúdio já é de um nível extremamente aceitável. É de um nível que qualquer um aí fora pode escutar e deglutir numa boa sem reclamar (George, 49 anos, graduação).

A variedade desta produção fonográfica — nas dimensões estética, técnica e de formatos — é uma característica marcante. Assim, e como já argumentado no Capítulo 7 a respeito dos subgrupos que compõem o *rock* independente de Teresina no século XXI, há um leque bastante extenso de propostas artísticas dentro desta produção, verificadas de forma mais geral nos diversos subgrupos que compõem o segmento musical analisado.

A grande variedade no que diz respeito também ao aparato técnico utilizado pode ser verificada mais especificamente nos processos de registro do material fonográfico, que pode ser produzido desde as mais precárias condições até aqueles feitos em renomados estúdios brasileiros. Um exemplo bastante conhecido naquele contexto no primeiro caso é o *debut* homônimo do grupo *Narguilé Hidromecânico* (1999), registrado, como já discutido no Capítulo 6, sob condições adversas, a partir de um equipamento móvel portado pela equipe do antropólogo Hermano Vianna, na altura, de passagem por Teresina. Este álbum é uma das exemplificações mais pertinentes para ilustrar as dificuldades encontradas para os registros fonográficos independentes que existiam na virada para o século XXI. A repercussão que o disco obteve em Teresina e no *underground* nacional, a despeito destas adversidades, valorizam ainda mais aquela empreitada. No polo oposto deste tipo de experiência está o lançamento do álbum *Walking Alone* (2015), do grupo *Maverick 75*. Gravado em um dos principais estúdios brasileiros — o *Toca do Bandido* –, este material teve repercussão em algumas importantes instâncias de legitimação internacional, como será detalhado a seguir. O

aumento substancial da qualidade dos registros é notável nos últimos anos, sobretudo por conta do surgimento dos já citados *home studios*.

A variedade de suportes e formatos utilizados é outro ponto importante. Neste âmbito, convém sublinhar a coexistência entre a materialidade, típica do modelo de indústria da música vigente no século XX, com casos inclusive de lançamentos em vinil<sup>254</sup>, alinhada a uma tendência atual de retromania na cultura *pop* (Reynolds, 2011),

com as experiências mais alinhadas ao novíssimo ambiente digital, e verificados principalmente no caso dos formatos não-especificados. Obviamente, a regra geral, no caso dos artistas que trabalham a materialidade de forma mais acentuada, é a utilização de estratégias híbridas, com forte uso também das ferramentas digitais. Assim, um álbum lançado em vinil muito provavelmente terá a sua versão digital, assim como será comercializado e divulgado a partir da Internet<sup>255</sup>.

Ainda que boa parte deste material não repercuta muito além do contexto restrito de Teresina, não raramente é distribuído, divulgado ou vinculado a alguma instância fora da capital piauiense, seja no Brasil, seja no exterior. Este tipo de circulação é possibilitada, sobretudo, devido também ao novo ambiente digital. Estes casos são discutidos de forma pormenorizada a seguir.

O formato com maior incidência na produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI foi o álbum, com 68 ocorrências (Cf. Anexo 19). O álbum é fruto do advento do LP na década de 1960, que possibilitou cerca de 40 minutos de gravação, e que permitiu o registro de muito mais músicas num mesmo suporte, adentrando num território cujo protagonismo era então exercido pelos *singles*. Enquanto estes estão associados ainda hoje às altas vendas, o formato álbum adquiriu um *status* de ferramenta na consolidação da carreira do artista no longo prazo (Vicente, 2012), ainda que pudesse representar também, obviamente, altas vendas. O papel importante deste formato no imaginário do *rock* é verificado no auxílio que exerceu no processo de

---

<sup>254</sup> Caso dos lançamentos do grupo *Bode Preto*.

<sup>255</sup> Novamente o caso dos produtos fonográficos do grupo *Bode Preto*.

elevação daquele gênero de um *status* de música de entretenimento juvenil para uma produção considerada mais “séria”, e descrito por Vicente (2012: 201) “como uma metáfora do crescimento da importância artística e cultural do gênero, que passara, como se sabe, a incorporar importantes questionamentos políticos, sociais, comportamentais e estéticos”<sup>256</sup>.

Como é bastante conhecido, este modo de agrupar um punhado de canções é devido a um imperativo bastante específico da indústria: a capacidade de armazenamento do *long play*, suporte que configurou um divisor de águas na cultura da música, que proporciona cerca de 40 minutos de duração. A transição para o *compact disc*, a partir da década de 1980, manteve praticamente intacto o formato álbum, mesmo que o então novo formato comportasse bem mais tempo do que os discos de vinil. Não por um acaso, o lançamento de um álbum no segmento musical analisado representa ainda um marco importante na carreira daqueles artistas. Em geral, são produtos oficiais, mais bem-acabados do que as *demos*, *bootlegs* e muitos *extended-plays*. Como já ressaltado em diversos momentos anteriores, boa parte dos produtos fonográficos do *rock* independente que ocupam lugar de destaque no imaginário coletivo da cidade estão dentro deste formato, e isto está diretamente ligado à relevância do álbum ainda nos dias de hoje, principalmente dentro do *rock*.

Os *extended-plays* (EPs) configuram o segundo formato em incidência no âmbito da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI, com 40 produtos catalogados (Cf. Anexo 20). Funciona como um meio termo, na medida em que não é tão grande ao ponto de configurar um álbum, e nem tão pequeno como os compactos simples ou duplos. Podem ser encontrados sejam registros bastante acurados tecnicamente, com a qualidade de gravação equivalente àquela verificada, via de regra, nos álbuns, ou feita com menos aparato técnico, aproximando-se dos materiais de apresentação de *demos* ou mesmo de *bootlegs*.

Em muitos casos, mais do que por falta de repertório, a opção pelo EP vem da falta

---

<sup>256</sup> Mais sobre este caso pode ser visto no artigo *Desmaterialização da Música e a produção fonográfica do rock independente de Teresina no século XXI* (Alves, 2016a).

de recursos para gravar um álbum, já que, em geral, os estúdios costumam cobrar por faixa ou por horas de trabalho. Neste sentido, é interessante verificar que por conta destas contingências o formato assume um papel bastante importante, configurando um meio-termo entre as “pompas” do álbum e a “precariedade” de uma *demo* ou *bootleg*. Um dos mais importantes grupos do *rock* independente de Teresina no momento da redação deste relatório de pesquisa — *o Bia e os Becks* —, havia registrado até então dois EPs. Em grande parte, o passo definitivo rumo ao álbum era adiado não por falta de repertório, mas por conta das contingências financeiras.

É importante sublinhar também que projetos musicais que conseguiram notável repercussão no meio analisado<sup>257</sup> possuíam, até o momento de escrita desta parte da tese, EPs como únicos registros fonográficos oficiais. O fato de configurar, em muitas ocasiões, primeiro registro oficial de muitos projetos musicais importantes<sup>258</sup> é outra característica importante que este formato exerce no contexto musical analisado.

Foram catalogados 33 *singles* (Cf. Anexo 21). Como já ressaltado, os *singles* estão historicamente associados à venda em grandes quantidades, intimamente relacionado às escolhas dos departamentos comerciais das grandes gravadoras para divulgação massiva nas rádios. Mesmo após as mudanças substanciais ocorridas na indústria da música nos últimos anos, e assim como no caso dos álbuns, os *singles* permanecem como um formato relevante, vide a permanência das famosas listas da revista *Billboard* sobre as músicas mais tocadas nas rádios, assim como listas das músicas mais executadas em plataformas digitais de *streaming*.

Geralmente, estes produtos fonográficos, no caso da presente pesquisa, contam com apenas uma música, na maior parte lançados apenas na modalidade *on line*, ainda que tenham sido verificados casos de artistas importantes naquele segmento que optaram pelo lançamento em suportes materiais<sup>259</sup>. Um dos *singles* mais representativos do *rock*

---

<sup>257</sup> Por exemplo, *Eletrosilva*, *Bedtrip Clube*, *WUK!* e *Trinco*.

<sup>258</sup> *Guardia*, Ravel Rodrigues, além de vários outros exemplos.

<sup>259</sup> Caso do grupo *Os Radiofônicos*, que lançou em CD os *singles* *Você não Presta* e *Beibe* (2015). Com informações do site oficial da banda: <http://osradiofonicos.com.br/banda/>. Acesso em 16.05.2016

independente de Teresina foi lançado ainda nos primeiros anos do século XXI pelo grupo *Amigos do Vigia*, e se chama *Trazer Você Aqui* (data não especificada), um dos mais dignos casos do fenômeno *one-hit-wonder*<sup>260</sup> ocorrido na capital piauiense. A música ficou bastante conhecida mesmo fora de Teresina, tendo sido um dos maiores sucessos do *rock* autoral na primeira metade da década de 2000.

Muitos destes *singles* verificados no *rock* independente de Teresina aparecem posteriormente em álbuns, EPs ou compilações, seguindo, assim, um padrão verificado na indústria fonográfica. Alguns exemplos recentes neste sentido vêm seja de artistas mais tarimbados daquele contexto<sup>261</sup>, assim como de recém-chegados<sup>262</sup>.

Com 19 produtos catalogados (Cf. Anexo 22), as *demos* configuram o quarto formato em incidência verificado no *rock* independente de Teresina no século XXI.

Abreviatura do termo *demonstration*, consiste, via de regra, em material preliminar, de caráter não-oficial, geralmente com músicas que são lançadas posteriormente em registros mais bem-acabados. Como discutido no Capítulo 2, as *demo-tapes* em cassete tiveram um papel importantíssimo no processo de recuperação do *rock* brasileiro nos anos de 1990 após uma grave decaída ligada à crise da indústria fonográfica nacional na altura (Alexandre, 2013). Ainda que em várias ocasiões estes registros não repercutam de maneira intensa, há alguns casos em que a *demo* configurou, refletindo uma tendência mais ampla verificado no contexto do Brasil e do mundo, o primeiro material lançado de alguns grupos importantes do *rock* independente de Teresina<sup>263</sup>.

Foram 8 os produtos classificados sob a categoria *bootleg* no *rock* independente de Teresina (Cf. Anexo 23). Este formato corresponde aos registros não-oficiais, geralmente

---

<sup>260</sup> “Nos Estados Unidos e no Reino Unido, o termo *one-hit wonder* é utilizado para designar artistas e bandas que tiveram apenas uma gravação de sucesso durante sua carreira, numa situação ligada tradicionalmente aos *singles*” (Vicente, 2012: 201).

<sup>261</sup> *Longe é Aqui* (2015), de Hugo dos Santos, e *Scotch no Breu* (2016), de André de Sousa

<sup>262</sup> *Teoria do Abacaxi* (2015), de Valciã Calixto.

<sup>263</sup> Caso do Validuaté, com uma *demo* homônima (2005) com algumas canções que, inclusive, não foram gravadas novamente, assim como o Conjunto Roque Moreira e a sua *demo Amplitude Modulada* (2003).



de ensaios e apresentações *ao vivo*, cuja qualidade sonora na grande maioria dos casos é inferior a dos demais formatos. De forma previsível, foi verificado um volume extenso de *bootlegs*, já que são muito comuns a disponibilização de registros não-oficiais no ambiente digital. No intuito de não inflar o catálogo com material redundante, foram considerados apenas os *bootlegs* de projetos musicais sem outra forma de registro<sup>264</sup> ou de canções autorais que não foram encontradas em outros formatos.

Foram catalogados 7 produtos fonográficos sob o formato compilações, configurando o menos verificado no *rock* independente de Teresina (Cf. Anexo 24). Há seja compilações de inúmeros grupos reunidos num único produto fonográfico<sup>265</sup>, assim como de músicas de um mesmo artista<sup>266</sup>.

Foram catalogados ainda 38 conjuntos de canções não enquadráveis em nenhum dos formatos anteriormente descritos (Cf. Anexo 25). Consistem basicamente em produtos não especificados, muito comum na anarquia do ambiente digital. A característica mais marcante deste material é o perfil *low-fi*, ainda que possam existir registros de fato com boa qualidade<sup>267</sup>. Há muitos casos em que assemelham-se a *demos*.

Há, contudo, os casos já bastante claros em que o artista disponibiliza canções de inegável qualidade técnica fora de qualquer formato mais convencionalmente descrito<sup>268</sup>.

Portanto, as principais características do acervo fonográfico do *rock* independente de Teresina no século XXI reunido nesta investigação são: o incremento qualitativo e quantitativo, efeito direto das grandes transformações tecno-socio-econômicas descritas no início do capítulo; o caráter heterogêneo do material, seja no que diz respeito à multiplicidade de variantes estéticas roqueiras, no que diz respeito às condições técnicas

---

<sup>264</sup> Caso do grupo A Sala da Brusca.

<sup>265</sup> Caso dos DVDs *Mostra Cumbuca Cultural* (2008) e *Mostra Lança Piau* (2011).

<sup>266</sup> Caso do lançamento do veterano *rocker* piauiense Edvaldo Nascimento – *Rock 30* (2015).

<sup>267</sup> Caso do material disponibilizado pelo cantor Flip (2015).

<sup>268</sup> O material chamado do trio *Aloha Haole* chamado *Double Song Toration* (2015) é um exemplo categórico neste sentido.

de registro, ora produzidos sob condições bastante precárias, situação que vem diminuindo devido à própria facilidade para a gravação de registros de bom nível nos dias de hoje, ora em alguns dos melhores estúdios do Brasil, assim como na diversidade de suportes e formatos utilizados; apesar da não-obrigatoriedade para a adoção do suporte material, boa parte desta produção ainda se utiliza deste tipo de procedimento, tendo sido verificados casos inclusive de registros em vinil; ainda que boa parte deste material não repercuta muito além dos limites estritos do território de Teresina, já existe um corpo considerável de obras que circulam em instâncias de legitimação “oficiais” ou alternativas, seja no contexto nacional e, mais ocasionalmente, seja no contexto internacional. Este último ponto, inclusive, é discutido na terceira secção.

## **9.2. Produção videográfica (o caso dos videoclipes): um segmento em expansão**

A dimensão videográfica do *rock* independente de Teresina também tem tido um incremento substancial nos últimos anos graças sobretudo às recentes inovações tecnológicas que, assim como no caso dos fonogramas, amplificam as possibilidades de produção e circulação deste material. Além do videoclipe, gênero relativamente recente, e que tem configurado um dos principais espaços de experimentação no âmbito audiovisual (Machado, 2000), a produção videográfica de Teresina conta ainda com inúmeros outros tipos de registros como os *lyric videos*, os registros oficiais de concertos em DVD<sup>269</sup>, os registros bem-acabados de execuções ao vivo<sup>270</sup>, assim como um manancial grande de registros não-oficiais disponibilizados principalmente na Internet.

Neste tópico, privilegia-se a análise da produção de videoclipes no âmbito do *rock* independente de Teresina no século XXI. Foram catalogados no decorrer da investigação 59 produtos com estas características (Cf. Anexo 26). Em linhas gerais, o videoclipe é

---

<sup>269</sup> Seja de um só artista (*Validuaté, Threis*), seja de coletivos de artistas (*Mostra Cumbuca Cultural, Música Piau*).

<sup>270</sup> <sup>274</sup> No período de observação, o já citado caso do projeto *202 Sessions*, assim como iniciativas de alguns artistas, com destaque para a banda *Modstock*.

“um formato enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparados com os de um filme ou de um programa de televisão, e com um amplo potencial de distribuição” (Machado, 2000: 173). Nasceu como uma poderosa ferramenta de promoção no universo *pop*. O próprio termo “clipe”, que no jargão jornalístico significa “recorte” ou “compilação”, já ilustra relativamente bem um padrão para o formato: alta velocidade, verificadas nas sequências de imagens rápidas e instantâneas, arquitetadas numa estrutura enxuta (Soares, 2012), sobretudo quando o critério de comparação são outros gêneros audiovisuais. É importante também por ter intensificado o contato fundamental no final do século XX entre o *rock* e a televisão.

Apesar de nascido como uma ferramenta de incremento das vendas de fonogramas no seio da grande indústria da música, o gênero configura-se há algum tempo bem mais do que apenas uma estratégia publicitária para divulgação de produtos fonográficos. Assim, o leque alargado de possibilidades no que diz respeito às perspectivas de formatação da obra final faz do videoclipe atualmente um dos espaços privilegiados para incursões mais criativas no plano audiovisual. O formato enxuto, assim como o seu papel de íntima associação à música *pop*, permite a aplicação de muitos recursos em obras, não raramente, de caráter mais ousadas do ponto de vista estético (Machado, 2000).

O videoclipe constitui-se, ainda, como um dos mais representativos gêneros da famosa lógica cultural do capitalismo tardio (Jameson, 1980). Os elementos constituintes do videoclipe que permitem essa afirmação são: “hibridismo, pastiche, hiperrealidade, descentramento, fragmentação, volta a algumas formas tradicionais de representação, desencaixe entre os seus vários elementos, coleção desordenada, um certo apelo à nostalgia, a constituição de uma história e de uma tradição pop” (Prysthon, 2004: 12-13). De uma forma geral, o conjunto de videoclipes produzidos no âmbito do *rock* independente de Teresina reflete diversos pontos importantes da discussão acadêmica em torno deste gênero audiovisual. No âmbito restrito deste tópico, mais do que uma análise propriamente técnica, privilegiou-se discutir esse material a partir do quadro teórico sociológico contido nesta investigação, cujo foco recaiu nas maneiras como esta recente produção lentamente vem configurando uma tendência expressiva no segmento

cultural analisado, assim como um importante vetor de fortalecimento e consequente legitimação de algumas carreiras ali inseridas. Obviamente, algumas incursões técnicas básicas são levadas a cabo no sentido de apresentar minimamente esta produção, sublinhando as várias intersecções com tendências verificadas no contexto internacional mais amplo.

Portanto, e condizente ao que é verificado como uma característica básica do videoclipe, a produção do *rock* independente de Teresina possui como uma de suas características fundamentais o seu (1) caráter híbrido, ou seja, a junção de imagens produzidas especificamente para um determinado videoclipe com outras imagens de arquivos (Machado, 2000). Além desta primeira tipologia, existem também os videoclipes montados (2) a partir de compilações de performances ou gravações dos artistas, (3) de imagens produzidas primariamente para o videoclipe, que, via de regra, contam alguma história, (4) assim como aqueles produzidos exclusivamente a partir apenas de imagens de arquivos.

Assim como no conjunto geral da música popular, os videoclipes têm cumprido a importante função de elemento divulgador da música produzida no contexto roqueiro de Teresina. De uma forma geral, o músico que apresenta no conjunto do seu trabalho um videoclipe agregado possui outro respaldo perante público, crítica e pares, constituindo-se o formato um importante recurso adicional às duas clássicas instâncias de reconhecimento neste meio, no caso, os fonogramas e os concertos.

A melhor repercussão que este trabalho [o videoclipe] tem é divulgar o trabalho do músico. Parece que ele cria um portfólio dele, que não foi exatamente ele quem fez, mas que tem uma cara. Diferente de mostrar uma música, ele mostra um clipe. Com tantas visualizações, com tantos compartilhamentos, e que significa mais trabalho agregado ao trabalho dele, como se ele já fosse uma pessoa que conectou outras pessoas em nome da música dele. Quando um músico consegue apresentar, por exemplo, para um edital, para um concurso ou para um próprio concerto que ele vá fazer em outro lugar, os trabalhos que ele tem em vídeo, isso parece que dá outro respaldo para ele. Eu vejo isso acontecer e as pessoas falarem sobre isso. Que você se torna mais agraciado com propostas ou com momentos específicos da carreira quando você já construiu outras coisas além de um disco. (Ava, 28 anos, pós-graduação).

Um dos casos mais emblemáticos na história recente do *rock* independente de Teresina que teve um incremento substancial na visibilidade sobretudo a partir dos videoclipes foi o do duo *Guardia*. Assim como já mencionado no Capítulo 6, o fato de não promoverem concertos faz com que a existência deste projeto musical se ampare sobretudo no ambiente digital. Neste sentido, o papel do videoclipe acaba por ser ainda mais fundamental do que para os projetos convencionais que vivem um ambiente de concertos mais regular, tendo sido um dos principais fatores que permitiu a boa visibilidade do *Guardia* no contexto independente do Brasil nos últimos anos, assim como a repercussão mesmo em contexto internacional:

Muita gente passou a conhecer o clipe por conta da banda e vice-versa. Porque quando eles divulgavam a banda, eles divulgavam com o clipe e foi muito interessante porque muita gente compartilhou, muita gente ouviu o disco. Eles foram citados, inclusive, no Jornal do Metro de Lisboa (Ava, 28 anos, pós-graduação).

Outra tendência mais ampla, e que tem vindo a se intensificar no *rock* independente de Teresina nos últimos anos, diz respeito ao conceito da imagem como parte integrante da performance no palco (Machado, 2000: 183-184). Assim, a adição do recurso de vídeo nos concertos, tendência já não tão nova, é potencializada com produções que já são em muitas ocasiões feitas pelos próprios artistas locais.

Alguns clipes são projetados durante os shows, então você também tem uma colaboração experimental ali, da experiência virar um vídeo junto com a música. Então aquilo que você assistiria normalmente só no seu computador sentado na sua sala, você pode ver também num concerto, e aquilo contribui mais ainda pra um melhor show (...). Você pode ter esse projeto mais intimista, mais minimalista, que é só a sua música, mas quando você já quer criar todos os sentidos, quer alimentar todos os sentidos de um público, você também pode contar com esses recursos de projeção (Ava, 28 anos, pós-graduação).

O caráter essencialmente permissivo do gênero videoclipe fornece as possibilidades aos profissionais da área de vídeo, a partir das parcerias firmadas com os músicos, de movimentar inúmeras ideias nestes trabalhos. Neste sentido, este tipo de contexto musical acaba por configurar um verdadeiro laboratório de experimentação estética não apenas para os artistas musicais, mas também para os profissionais do audiovisual, tendência

verificada também no contexto nacional e internacional mais amplo.

Eu era tanto amiga de alguns músicos como eu queria exercitar o meu novo *trabalho* (...). Basicamente todos foram ensaios de coisas que eu futuramente faria, porque na verdade eu usei muito do que eu já tinha feito com eles pra trabalhar em filmes que eu fiz. Então, realmente foi um acordo de mão-dupla. Eu cresci fazendo estes pequenos trabalhos (Ava, 28 anos, pós-graduação).

De uma forma geral, este tipo de colaboração tem configurado uma tendência no *rock* independente de Teresina nos últimos anos, seguindo um fenômeno mais geral que se expande até mesmo dentro da indústria *mainstream*, e que consiste na redefinição do videoclipe como uma peça que supera o mero papel publicitário (Machado, 2000). Assim, a ideia da exploração rasa da imagem de estrelas da música *pop* dá lugar à experimentação mais livre dessa iconografia herdada sobretudo dos pressupostos da publicidade e do cinema mais comercial. Como argumenta Machado (2000: 117) “O que vale agora é a energia que se imprime ao fluxo audiovisual, a fúria desconstrutiva e libidinosa que sacode e dissolve as formas bem definidas impostas pelo aparato técnico. Nada daquele controle de qualidade que poderia imprimir ao produto a chancela de um acabamento industrial”.

Assim, a junção de esforços de profissionais do vídeo, com intenções estéticas mais ousadas, e de músicos, que fazem parte de um contexto musical “independente”, “alternativo”, cuja característica definidora básica está amparada no perfil do artista inconformista (Becker, 2008), e que consiste, no caso específico da formatação da obra, no posicionamento que vai de encontro às diretrizes e convenções previamente estabelecidas pelos setores mais comerciais da indústria da cultura, acaba por configurar uma outra característica básica verificada no contexto investigado, e que configura também uma tendência mais ampla do panorama internacional.

Naturalmente, atitudes transgressivas e inovadoras dentro do clipe estão em geral associadas à música de bandas que também adotam uma postura independente ou desconfiada em relação aos ditames da indústria fonográfica e televisual, ou que abertamente incorporam distorções, ruídos dissonantes e sonoridades pouco suportáveis a ouvidos tradicionais. Na verdade, sempre acaba acontecendo uma atração natural entre videastas e músicos que buscam um trabalho

menos esclerosado e que dispõem a colocar entre parênteses os esquemas adquiridos à custa do hábito, da repetição ou da imposição do mercado. Estas atitudes são hoje mais facilmente encontradas em produções de caráter independente, realizadas à margem dos esquemas mercadológicos predominantes (Machado, 2000: 178).

São vários os exemplos verificados no acervo videográfico montado no decorrer desta investigação que, de diferentes formas e em diferentes proporções, se aproxima desta característica transgressiva básica do videoclipe nos últimos anos. Um dos principais aspectos distintivos do videoclipe em respeito a outros formatos do audiovisual diz respeito essencialmente ao caráter de descontinuidade (Machado, 2000) presente, via de regra, neste tipo de produção. Por descontinuidade entende-se essencialmente o fato de que, no videoclipe, a passagem veloz de uma imagem à outra nem sempre sugere continuação narrativa, como aquela verificada sobretudo na literatura ou no cinema. Este fenômeno pode ocorrer também na falta de sincronização entre imagem e som, assim como o acréscimo de elementos que não constam no fonograma original. Todas estas variações são verificadas no acervo montado nesta investigação sobre o *rock* independente de Teresina.

São três as tipologias básicas de realizadores no âmbito dos videoclipes (Machado, 2000): (1) aqueles que formatam o clipe promocional ordinário, que consiste numa ilustração o mais literal possível de uma canção; (2) aqueles geralmente oriundos do cinema e do vídeo experimental, que se aliam a músicos com propostas menos convencionais no que tange aos ditames mais comerciais, e que utilizam o formato como uma espécie de laboratório para a experimentação no audiovisual; (3) por último, uma tipologia de realizador que vê o videoclipe como uma forma autossuficiente, “capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese de imagem e do som” (Machado, 2000: 182). Neste último grupo estão sobretudo os músicos que, além do trabalho de composição, produzem os seus próprios videoclipes.

Ainda que as três tipologias existam no contexto investigado, as duas últimas aparecem de forma proeminente em relação à primeira, justamente pela própria característica inconformista (Becker, 2008) do *rock* independente de Teresina. No segundo caso, a postura afinada com convenções menos comerciais possibilita o

exercício de muitas ideias que inclusive serão desenvolvidas em outros formatos posteriormente<sup>271</sup>.

Assim como a aliança entre agentes do audiovisual e músicos, não raramente ocorre também o acúmulo de funções — musical e audiovisual — por parte de alguns agentes no *rock* independente de Teresina. Neste tipo de caso, via de regra, “o videoclipe passa a ser pensado dentro de um processo mais integrado de autoria, que inclui tanto a música quanto a iconografia (Machado, 2000: 184). É daí que decorre o fato de que muitos videoclipes, devido à esta integração mais sedimentada entre vídeo e música, acabam por serem concebidos num processo cujo primeiro deixa de ser mero acessório do segundo, configurando, em alguns casos, uma única atitude criativa. Nomes como Mirton de Paula, Machado Júnior, José Quaresma, Márcio Bigly, Sandro Sertão e Javé Monte são alguns dos exemplos mais conhecidos de músicos que acumularam, com graus diferentes de visibilidade, as funções também de realizadores de videoclipes no contexto do *rock* independente de Teresina.

Portanto, num breve resumo esquemático, é possível afirmar que a produção de videoclipes no contexto do *rock* independente de Teresina têm tido um recente incremento sobretudo devido ao panorama de facilitação do acesso tecnológico que permite a produção e circulação mais fluída deste tipo de material. Assim, estes produtos têm configurado um importante elemento de alavancamento da carreira de diversos artistas no contexto investigado e, conseqüentemente, de legitimação perante público, crítica e pares. O corpo já relativamente sólido desta produção, com mais de 50 produtos catalogados, e em plena expansão, possui várias intersecções com o contexto internacional mais amplo, nomeadamente no que diz respeito a um espaço de experimentação artística, frutos da união de esforços de agentes do audiovisual e músicos, assim como da execução, por parte dos próprios músicos, dos seus próprios videoclipes.

---

<sup>271</sup> Segundo relatado pela agente Ava (28 anos, pós-graduação) em entrevista para esta investigação.



### 9.3. Os primeiros passos de um (ainda) longo caminho: a repercussão dos produtos do *rock* independente

A despeito do volume de material existente, e em contínua expansão, boa parte da produção oriunda do *rock* independente de Teresina ainda não repercute para muito além do contexto mais restrito da capital piauiense. Todavia, é bem verdade, também, a circulação, ainda tímida, de parte destes produtos num contexto nacional e, em menor escala, internacional. A partir de um trabalho de sondagem da repercussão deste material fora de Teresina entre 2014 até meados de 2016, foram verificados diversos exemplos deste tipo de êxito, seja em canais mais alternativos, seja em canais mais tradicionais de divulgação.

Como altamente previsível tendo em conta a natureza inconformista (Becker, 2008), caracterizada por uma postura menos comercial, a maior parte da repercussão deste material fora de Teresina ocorre em canais mais dedicados à música que não possui espaço nos principais meios de divulgação *mainstream*, alocados no ambiente digital e constituídos em boa parte por blogues, e-zines e sites especializados, muitos dos quais com boa reputação e alcance no cenário independente nacional.

A repercussão deste material fora de Teresina pode ser explicada seja pelos méritos estéticos dos produtos, mas também pelo investimento dos artistas, não necessariamente financeiro, na divulgação dos seus próprios trabalhos. A respeito deste último tópico, a empreitada mais eficaz verificada, se o critério de mensuração for o número de menções em veículos fora de Teresina, é a do coletivo *Geração Tristherezina* (Cf. capítulo 7)<sup>272</sup>. A clara conexão estabelecida com outros contextos do Brasil e do exterior por estes artistas pode ser verificada na boa repercussão que o material produzido pelo coletivo teve em diversas instâncias no período desta investigação. Dentro deste grupo, o destaque vai para o lançamento do primeiro álbum do compositor Valciãn Calixto — *Foda!* (2016)

---

<sup>272</sup> Na altura da investigação, os projetos musicais do coletivo eram: *Flores Radioativas*, *Orquestra Bimotor*, *Doce de Sal*, *Cianeto*, *Old School Kids*, *Cidade Estéril* e Valciãn Calixto. De acordo com o perfil do coletivo na plataforma *Bandcamp*.

–, que conseguiu espaço em diversos sites especializados no Brasil e no exterior<sup>273</sup>, assim como em importantes veículos da imprensa tradicional como o jornal Estado de São Paulo. A boa circulação fora de Teresina mostra a eficaz interlocução com estas instâncias de legitimação e divulgação. Tendo em vista a condição de recém-chegado (Bourdieu, 1996; 2003) no segmento artístico do qual participa, Valciãn mostra-se como um dos artistas mais perspicazes neste sentido, na medida em que ele e o seu coletivo desbravam simultaneamente seja o reconhecimento e repercussão dentro de Teresina, assim como em outros contextos.

Outro projeto artístico que repercutiu bem fora de Teresina no período da investigação foi o do grupo *Validuaté*. Diferentemente dos artistas mencionados no parágrafo anterior, a banda já é velha conhecida no cenário musical teresinense (Cf. Capítulo 6), de modo que a repercussão fora da capital do Piauí acaba por configurar um movimento mais “natural” do ponto de vista de uma trajetória artística em expansão. Além de menções honrosas em programas de TV de grande visibilidade no Brasil, como o *Programa do Jô*, na Rede Globo<sup>274</sup>, é digno de ressalva também a aparição recorrente de Thiago E, um dos dois compositores do grupo<sup>275</sup>, em vários veículos importantes, como o jornal *O Globo*<sup>276</sup> e o site *Brasileiros*<sup>277</sup>, devido, no primeiro caso, ao lançamento do seu livro em parceria com o carioca Felipe Napuceno, no segundo caso à participação em um bem-sucedido projeto de gravação de um LP de poesia falada chamado *Garganta*<sup>278</sup>.

O caso do duo *Guardia* é outro bom exemplo da repercussão que o *rock*

---

<sup>273</sup> Uma compilação neste sentido pode ser verificada no próprio site do artista: <http://www.valciancalixto.com.br/> Acesso em 03.11.2016

<sup>274</sup> Que pode ser verificada no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=8VkSf4zplKM> Acesso em 03.11.2016

<sup>275</sup> Em outubro de 2016, Thiago E anunciou a sua saída do Validuaté.

<sup>276</sup> Disponível no seguinte link: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/poemas-de-felipe-nepomuceno-thiago-captam-movimento-migratorio-da-imaginacao-15073857> Acesso em 19.10.2016

<sup>277</sup> Projeto disponível no seguinte link: <http://brasileiros.com.br/2015/09/projeto-quer-reunir-gravacoes-de-poesia-em-vinil/> Acesso em 19.10.2016.

<sup>278</sup> Para mais detalhes ver: <http://www.azougue.com.br/garganta/p> Acesso em 05.12.2016

independente de Teresina pode vir a ter para além dos limites restritos da cidade. A menção em alguns dos principais veículos da imprensa alternativa nacional tem sido uma constante na trajetória do grupo. Dentro deste conjunto, é digno de destaque a já mencionada aparição em importantes listas de melhores lançamentos da música brasileira nos anos de 2013 e 2015 do site *Embrulhador*. Este, aliás, foi o único projeto artístico do segmento musical analisado que figurou em listas deste tipo, revelando, assim, o (re)conhecimento deste universo independente nacional pelo trabalho do duo.

Ainda a respeito das listas, vale também mencionar o caso dos grupos *Fronteiras Blues*, *BR-316* e *Vulgo Garbus*, na medida em que figuraram em compilações mais especializadas. No caso dos dois primeiros grupos, na interface *country/blues*<sup>279</sup>. No caso do *Vulgo Garbus*, em uma das principais publicações destinadas à música instrumental no Brasil, a revista *Mais Instrumental*<sup>280</sup>, e que tem na equipe um dos nomes mais conhecidos deste segmento, um dos “heróis da guitarra elétrica brasileira” — Bruno Kayapy, do grupo Macaco Bong (Schott & Souto Maior, 2014).

Hugo dos Santos é outro artista cujo trabalho tem tido boa repercussão em instâncias fora de Teresina, seja naquelas bastante importantes do universo da música alternativa brasileira, seja em instâncias inseridas em canais de visibilidade mais alargada<sup>281</sup>. O papel dos videoclipes, como argumentado no tópico anterior, possui importância grande na exposição que este artista tem tido nos últimos anos.

No decorrer da investigação, a frequência constante em instâncias nacionais e internacionais dos grupos *Anno Zero* e *Bode Preto* confirmam e reforçam a já conhecida força do *heavy metal* piauiense. Como já mencionado no Capítulo 6, ambos os grupos possuem integrantes que participaram de um dos mais reconhecidos grupos da história do *rock* teresinense, o *Monasterium*. Menções honrosas em programas de rádio da categoria do *Rock 50*, comandado pelo lendário baterista Bill Ward, um dos fundadores do *Black*

---

<sup>279</sup> Em listas divulgadas pelo site <http://www.southernrockbrasil.com.br/> Acesso em 05.11.2016

<sup>280</sup> Que pode ser conferida no seguinte link: [https://issuu.com/revistainstrumental/docs/instrumental\\_04\\_2\\_](https://issuu.com/revistainstrumental/docs/instrumental_04_2_) Acesso em 05.12.2016

<sup>281</sup> <http://monkeybuzz.com.br/ouca/bandas/15656/ouca-hugo-dos-santos/> Acesso em 05.12.2016

*Sabbath*, caso do *Bode Preto*<sup>282</sup>, e aparição em coletâneas europeias de renomadas publicações como a britânica *Terrorizer*, caso do *Anno Zero*<sup>283</sup>, são alguns dos feitos destes grupos neste sentido.

Ainda dentro da vertente mais pesada, o caso do trio instrumental *Aloha Haole* é interessantíssimo para ilustrar uma outra faceta da conexão com outros contextos. Diferente dos artistas ligados ao *Geração Tristherezina*, que, mais do que uma circulação física pelo país, promovem uma conexão virtual, potencializada pelas novas tecnologias, o caráter mais relevante do *Aloha Haole*, sem excluir este primeiro aspecto, é justamente a realização de concertos em diversas cidades do Brasil, incluindo uma turnê pela Argentina. A repercussão, neste caso, é *in loco*, e o grupo tem sido, dentro do segmento musical analisado, um dos que mais tem circulado fora de Teresina. Importante ressaltar que as distâncias a serem percorridas, as condições da infraestrutura rodoviária e a inexistência de companhias de aviação *low cost* são alguns dos fatores que elevam os preços dos deslocamentos no Brasil, não permitindo assim um paralelo com a realidade mais facilitada verificada na Europa ou nos Estados Unidos, o que valoriza ainda mais uma empreitada de circulação como a que é feita pelo *Aloha Haole*.

Assim como no âmbito alternativo, a produção do *rock* independente de Teresina acaba por alcançar também instâncias internacionais de maior apelo num universo de maior visibilidade. No período da investigação foram verificados dois casos particularmente ilustrativos que podem vir a configurar uma tendência nos próximos anos: o do grupo *Maverick 75* e o do *rapper* Preto Kedé.

No caso do primeiro grupo, o reconhecimento veio da *Akademia Music Awards*, sediada em Los Angeles, Estados Unidos, e cujo júri que escolhe os artistas premiados é composto por executivos do alto escalão e veteranos da indústria fonográfica. Segundo o seu site oficial, o objetivo básico da instituição é “reconhecer a excelência da música mundo afora e apoiar músicos interessados em receber um nível mais alto de exposição

---

<sup>282</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gln8kr-OxI&feature=youtu.be&t=8m5s> Acesso em 19.10.2016

<sup>283</sup> Coletânea *Carnival of Carnage*: [http://whiplash.net/materias/news\\_796/234646.html#ixzz3tFsQOQtX](http://whiplash.net/materias/news_796/234646.html#ixzz3tFsQOQtX) Acesso 19.10.2016

no mercado e reconhecimento profissional dos seus trabalhos”<sup>284</sup>. O grupo ganhou o prêmio de melhor álbum em 2016 na categoria *rock/blues*, com o *debut Walking Alone* (2015)<sup>285</sup>.

Preto Kedé, *rapper* que atua há mais de uma década em Teresina, integrante do grupo *A Irmandade*, teve grande visibilidade no primeiro semestre de 2016 a partir da produção do documentário *Deixa a Chuva Cair*, que, a partir da abordagem da vida do artista, retrata um cotidiano de violência presente em muitas periferias do Brasil<sup>286</sup>. O filme foi selecionado para o *Short Film Corner*, parte da programação do *Festival de Cannes*, um dos mais importantes eventos da indústria cinematográfica mundial.

Em suma, este fenômeno de repercussão em instâncias de outros contextos musicais e culturais, que gradualmente ganha contornos mais expressivos, e também ligado às recentes reconfigurações socio-tecno-econômicas discutidas no decorrer deste capítulo, sugere o início de uma visibilidade um pouco mais substancial da música do Piauí num cenário mais amplo. Se é verdade que ainda há muito por fazer neste sentido, não é errôneo afirmar que alguns importantes pontapés iniciais já foram dados, vide os exemplos destacados neste tópico.

#### **9.4. Os significados da produção: o caso das hibridações culturais**

Como já sublinhado na primeira seção do Capítulo 7 a respeito dos projetos musicais que compõem o *rock* independente de Teresina, a temática das hibridações culturais configurou um ponto marcante no decorrer desta investigação. Tendo em vista esta condição, este último tópico da tese tem por objetivo analisar os significados que esta produção musical adquire para os agentes tendo como fio condutor os cruzamentos, tão comuns na cultura contemporânea, entre elementos da cultura local e elementos da

---

<sup>284</sup> Tradução do autor a partir do site oficial da instituição: <http://www.theakademia.com/>. Acesso em 14.09.2016.

<sup>285</sup> Com informações de <http://www.portalodia.com/noticias/piaui/banda-piauiense-ganha-premio-internacional-de-melhor-album-274766.html>. Acesso em 14.09.2016

<sup>286</sup> Com informações de <http://framme.com.br/novosite/?p=3286>. Acesso em 14.09.2016.

cultural global. A opção por abordar este tópico justifica-se pelo sucesso, verificado no reconhecimento de público e de crítica, que a vertente que ficou conhecida como *rock* regional alcançou naquele contexto local no intervalo de tempo compreendido entre os finais das décadas de 1990 e final da primeira década do século XXI.

Como já argumentado Capítulo 1, são duas as formas principais de fruição das obras musicais (Friedlander, 2002): uma mais instintiva, emocional, fora dos padrões básicos reconhecidos como “entendimento”, e outra mais analítica, que requer a coleta de um leque extenso de informações e que permite “julgamentos próprios sobre a natureza da música, sua qualidade em relação a outras músicas e seu contexto social” (:13). Operar a partir desta audição mais analítica pressupõe, obviamente, ter em conta uma série de elementos que não são movimentados na audição mais instintiva.

É mais ou menos na esteira deste pressuposto que Shuker (1999) desenvolve as suas análises na busca dos significados musicais. Ao tomar a música popular como um texto passível de análise, o autor elenca uma série de instâncias que forneceriam as pistas adequadas para uma investigação neste sentido. Assim, além da esfera da criação, seria necessário, também, ter em conta a contribuição particular dos consumidores destes produtos. Além disso, o papel da própria estrutura mercantil na qual está envolta esta produção, assim como especificidades do contexto espacial são outros fatores cuja inter-relação acaba por gerar o significado musical.

Na tentativa de trazer este debate para o domínio da sociologia, Martin (1995) argumenta que a chave para a apreensão deste tipo de tópico é o reconhecimento do fato de que os significados musicais são instituídos coletivamente, ou, de modo mais específico, que atividades e objetos artísticos, mais do que intrínsecas a alguma qualidade comum, argumento historicamente associado a uma perspectiva estética, podem ser qualquer coisa definida coletivamente enquanto tal. Assim, uma sociologia da música que busque apreender a questão dos significados oriundos das obras, mais do que julgar o mérito estético ou estabelecer o “verdadeiro” sentido de uma peça, deve focar no que os agentes, de fato, pensam a respeito de um conjunto de ações e obras pertencentes a um determinado contexto artístico:

O sociólogo da música, então, não estará preocupado em estabelecer o significado verdadeiro de uma peça, mas estará interessado no que as pessoas acreditam que aquela peça significa, pois são esses significados que influenciarão as suas respostas (...). Para o sociólogo, é a percepção ou definição dos objetos e atividades que é de fundamental interesse, mais do que especulação (...) sobre as suas qualidades essenciais ou méritos estéticos (Martin, 1995: 30-31).

Como já explicado no Capítulo 7 a respeito dos projetos musicais, uma produção roqueira de caráter híbrido, que transita com desenvoltura entre a tradição local e elementos culturais de caráter mais universal, e cuja uma fatia considerável ficou conhecido como *rock* regional, foi uma das características mais marcantes do *rock* autoral em Teresina nos primeiros anos do século XXI. Na perspectiva dos agentes, dois grandes fatores contribuíram para a conformação de tal característica: (1) as especificidades do contexto territorial analisado e (2) o período temporal em que esta faceta acaba por ganhar mais visibilidade.

#### **9.4.1. Fatores relacionados com a localização geográfica**

No que diz respeito às especificidades da localização geográfica piauiense, três pontos intermediários são verificados nestes discursos: (1) a existência de um gênero local híbrido ainda não totalmente consolidado; (2) os fatores que permitem o êxito de procedimentos locais no *rock* autoral de Teresina; (3) as razões pelas quais este êxito não excederia, salvo raras exceções, as fronteiras geográficas do território teresinense.

##### *A existência de um gênero local híbrido não-consolidado.*

Assim, há aqueles que advogam sobre a existência de um gênero híbrido, glocal, que não chegou a se consolidar. Esta incompletude seria explicada por alguns fatores. Em primeiro lugar, pela ausência de gêneros musicais regionais tipicamente piauienses. Diferente de alguns estados limítrofes ou próximos, que possuem gêneros musicais intimamente associados às suas identidades regionais, vide os casos de Pernambuco e o *frevo*, o Pará e o *carimbó*, o Piauí não possuiria, nas mesmas proporções, algum gênero

ou manifestação musical tão marcante no âmbito local, o que teria acabado por contribuir para o estado, e, conseqüentemente, a sua capital, Teresina, não emplacar uma manifestação roqueira regional mais sólida, o que veio a ocorrer, por exemplo, no estado de Pernambuco com o manguê *beat*.

O fato de Teresina ser uma cidade relativamente nova se comparada a estas capitais mais influentes das regiões Norte e Nordeste do Brasil — a capital do Piauí, como já ressaltado, foi fundada em 1852 — seria, para alguns agentes, outro fator que acabaria por contribuir para a ausência de tal marca regional musical tão forte. Por outro lado, proporcionaria um diálogo e trânsito mais fluído entre tradição e modernidade. Na medida em que a cidade não teria tido o tempo necessário para maturar uma cultura local na mesma proporção que estas outras capitais do Norte e Nordeste brasileiro, o “típico” daquele território em termos culturais estaria inscrito justamente nos procedimentos de hibridação:

O que a gente pode identificar enquanto ritmo genuinamente piauiense? O meu pai, que também é músico, ele costuma dizer que como não existe este ritmo pré- definido, o ritmo piauiense é a imbricação, o cruzamento de vários ritmos. Até porque, eu acho que o músico piauiense, ele é muito bom e muito capaz de misturar os ritmos, não só de misturar, mas de tocar os ritmos individualmente (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

Não por um acaso, é comum a ideia de que a maioria das propostas artísticas da vertente que vem sendo chamada nesta investigação de *rock* regional consistiria numa sonoridade predominantemente *rock*, “apenas” adornada de elementos locais. Assim, mais do que a existência de um *rock* regional, haveria uma utilização livre dos elementos das mais variadas vertentes musicais, seja daqueles associados à cultura mais tradicional, seja daqueles associados à cultura mais contemporânea.

*Rock é rock. Tem samba japonês? Não tem. Então, não vai ter rock brasileiro. Então, não vai ter rock nacional. O que a gente fazia era usar os elementos. A gente nunca foi rock and roll, forró, nada disso, não. Eu acredito só na linguagem musical* (Fernando, 31 anos, frequência universitária).

Veja, neste sentido, a opinião de um dos agentes sobre a opção estética do grupo



*Narguilé Hidromecânico*, um dos projetos autorais que trabalhou com mais intensidade esse diálogo entre local e global no contexto analisado.

Claro que existe a preocupação em você colocar elementos [locais]. Mas eu acho que ela não é determinante. Por exemplo, *Narguilé Hidromecânico*, para mim, é muito mais uma banda de *hardcore* (Tomás, 27 anos, graduação).

É neste sentido que não raramente a ideia da existência de um *rock* regional não passaria de um rótulo, em muitas ocasiões utilizado simplesmente para justificar certas limitações. Assim, o clamor pelo reconhecimento de uma produção que traga embutida a história e os hábitos culturais do contexto piauiense seria, em diversos momentos, até mesmo nociva, na medida em que configuraria um entrave para alçar empreitadas mais abrangentes.

Eu acho que tem que ser trabalhado essa coisa de que o artista piauiense tem que ser comparado com o nacional. Entendeu? Já sem essa coisa de ficar “ah, porque eu sou piauiense”. (...) Que eu acho que isso é meio que para justificar certas limitações (Renatão, 36 anos, pós-graduação).

#### *O êxito do rock glocal teresinense*

A segunda categoria dentro das questões relativas ao território onde ocorre essa investigação que aparece a partir da interlocução com os agentes diz respeito às razões pelas quais esta produção roqueira de características glocais obteve um grande êxito em Teresina. Em primeiro lugar, o fato de sublinhar questões tão específicas da cultura local nordestina teria incrementado de forma relevante a aceitação por parte de um público mais amplo. Assim, o aparecimento de marcas locais tão incisivas dentro de uma estética roqueira proporcionou uma identificação forte devido, sobretudo, a mescla de gêneros como o *forró*, que permitiam manifestações corporais mais alinhadas com uma ideia de “nordestinidade”, assim como a temática das letras, que retratavam questões específicas do cotidiano daquela população.

Outra razão elencada para o êxito de uma vertente como o *rock* regional foi o

ambiente ideológico bastante favorável para este tipo de procedimento cultural. Diferentemente de contextos mais tradicionalistas<sup>287</sup> de outras partes do Brasil, e a despeito de oposições pontuais ainda baseadas em um certo purismo cultural, verificada em argumentos como a “defesa” da cultura popular, Teresina não teria experimentado oposições tão taxativas no que diz respeito às hibridações culturais na forma como são aqui discutidas.

O que eu vejo nos meninos? No *Narguilé*, *Os Caiporas*, no *Roque Moreira*, é que eles não buscavam esse purismo, essa coisa meio *Armorial*, essa coisa de você pegar a coisa pura mesmo ibérica, do Sertão. Os meninos eles não tinham isso. Eles pegavam esses elementos e fundiam. Aquela coisa mesmo que o Caetano disse que influenciou todo mundo depois que abriu a *Tropicália*. Os meninos fizeram. Tentaram fazer desses elementos uma síntese e produzir uma coisa nova. Pelo menos para mim esse debate não foi polêmico. Eu curti. Eu achava o máximo (Renato, 36 anos, pós-graduação).

#### *Rock glocal restrito ao território teresinense.*

Na interlocução com os agentes foi verificado também um conjunto de falas que apontam para a ideia de que este tipo de procedimento em Teresina teria configurado tendências bastante específicas que, no entanto, não teriam extravasado os limites do território da capital do Piauí, diferentemente de outras manifestações similares como o *Mangue Beat*.

As únicas pessoas que elegeram o que nós vamos chamar aqui de *rock* regional, as únicas pessoas que, a meu ver, elegeram como a cara do Piauí, foram os próprios piauienses. São os próprios teresinenses.

---

<sup>287</sup> Obviamente, a verificação de um contexto extremamente tradicionalista num ambiente relativamente democrático pode ser um catalisador para a explosão de fortes movimentos que apresentem justamente uma proposta alternativa, que busque “beber” da cultura local, tradicional, sem abrir mão dos fluxos de informações globais. Neste sentido, o caso do estado de Pernambuco é particularmente emblemático, na medida em que produziu um dos mais fortes movimentos culturais no âmbito brasileiro no final do século XX baseados no diálogo entre tradição e modernidade, o *mangue beat*, num ambiente fortemente pautado, inclusive a nível institucional, por uma militância em prol de uma cultura popular, como aquela verificada no *Movimento Armorial*. O caso do surgimento do *Tropicalismo* é outro exemplo também bastante representativo neste sentido. A necessidade de enfrentar uma forte oposição, que calcava os seus argumentos na ideia de promover a tradição musical brasileira, foi, em última análise, um dos principais catalisadores desta faceta da contracultura brasileira.

E eu acho que esse *rock* regional, ele nunca saiu dos arredores e dos limites de Teresina e do Piauí. É uma chancela interna (Flávio, 47 anos, graduação).

Ainda que não fosse (re)conhecido fora dos limites territoriais restritos, na melhor das hipóteses, do estado do Piauí, esta vertente teria atingido um grau razoável de especificidade, verificada, por exemplo, na “piauiensidade” nos gêneros globais que são ali apropriados. É neste sentido que, para alguns dos agentes, existem modos específicos de executar *reggae* ou *blues* tipicamente piauienses.

Eu acho isso válido demais e eu acho isso piauiense [o diálogo local-global na formatação das obras]. O *reggae* feito no Piauí é um *reggae* piauiense (Raul, 46 anos, ensino secundário).

Então, por exemplo, quando o *BR-316* [grupo local] toca *blues*, mesmo que o cara esteja tocando o B.B. King, vai ser de uma forma teresinense. Tocando Hendrix, vai ser de uma forma teresinense (Jorge, 31 anos, graduação).

De fato, a ideia sobre a restrição deste *rock* com características locais produzido em Teresina, forte entre os agentes, acaba por exalar vários argumentos sobre a necessidade que esta produção teria ainda hoje de extravasar a dimensão local, ainda deveras sublinhada, neste *mix*. Portanto, se está relativamente incutido naqueles discursos a ideia sobre a necessidade de sublinhar certas marcas locais distintivas para que esta música possa vir a ser apreciada fora, esta “cara” de Teresina não deveria ser formatada de uma maneira demasiadamente autorreferencial.

E eu acho que é um dos motivos que o *rock* nacional não sai muito daqui [do Brasil], que o nosso *rock* regional não sai muito daqui [de Teresina]. É porque são assuntos que são muito de Teresina (...). Para mim, quando você vai falar do regional e quer vender para fora você vai ter que falar um regional universalizado. O *Mangue Beat* fez isso. Está falando do mangue mas não está falando só do Brasil, está falando do mundo (Fabrizio, 26 anos, graduação).

É neste sentido que há um clamor, oriundo de um determinado grupo de agentes, a respeito da necessidade de “superar” a dimensão local neste *mix*, abrindo portas para uma verdadeira “universalização” — ou, nos termos aqui tratados, “glocalização” da música produzida naquele território.

A música piauiense tem que deixar de ser piauiense. Tem que se tornar brasileira. De uma globalização dessa, uma porra de uma era digital dessa, aqui a gente conhece muito mais as coisas lá de fora do que da gente aqui de dentro (...). A música piauiense está iniciando. Só que ela iniciou em um contexto onde não existe mais o local. Ela iniciou num contexto que já é mundial. Já é internacional, já é do mundo. Não tem essa coisa. Você vai falar de um índio local, irmão? Vai ficar muito limitado! (Renatão, 36 anos, pós-graduação).

A música brasileira da nova geração mais bem-sucedida teria como chave para o êxito justamente este tipo de entendimento. Como já mencionado no Capítulo 6, para alguns dos agentes, um dos primeiros projetos musicais a enveredar por estes caminhos no contexto analisado, e que, inclusive, já estaria a colher os louros de tal posicionamento, seria o duo *Guardia*. De fato, como já argumentado no tópico anterior sobre a repercussão, ainda pontual, que o *rock* independente tem tido nacional e internacionalmente, não deixa de ser importante sublinhar o fato de que o duo aborda em diversas oportunidades o contexto de Teresina<sup>288</sup>, frise-se, de forma muito diferente do *rock* regional, e, mesmo assim, possui uma interessante circulação fora da capital piauiense.

É neste sentido o argumento a respeito da formatação de propostas artísticas mais despreocupadas com o ato de sublinhar demasiadamente a dimensão do território, na medida em que o momento contemporâneo exigiria pensar a música como algo mais essencial e universal do que como uma bandeira regional, já que não haveria mais tanta necessidade de se marcar demasiadamente de forma local como no início dos anos de 1990.

Eu queria que a gente pensasse mais a música como essência do que música como uma bandeira regional (...). Porque a gente já está no local. Eu já falo desse jeito. Não precisa eu ficar dizendo que eu sou do Piauí. Porque aí o cara pode dizer: “Ah, tá bom, eu sou do Rio de Janeiro, e aí”? (...). Pensar assim a música de uma maneira mais essencial (...). Uma música que pudesse atingir qualquer um (...). Porque hoje a gente está num tempo que existe um isolamento aqui mas eu percebo que é só na cabeça. (...). Velho, tem o *Bode Preto* [ver secção anterior sobre a repercussão internacional]. Que não tem fronteiras. (Francisco, 48 anos, frequência universitária).

---

<sup>288</sup> Em canções como *Barologia* ou *Ponte Wall Ferraz*, ambas do álbum *Imperfei* (2015).

#### 9.4.2. Fatores relacionados ao período temporal

O segundo conjunto temático de fatores que teriam permitido a formatação e êxito deste segmento mais afinado com as dinâmicas locais no *rock* autoral teresinense está relacionado às especificidades do período temporal em que vieram a ocorrer. De fato, quando se toma como referência o contexto nacional mais amplo, é perceptível, no caso do *rock*, um ambiente ideológico bastante propício para este tipo de procedimento a partir do início da década de 1990, que, como já ressaltado, teria culminado numa produção bastante calcada na cultura local sem perder de vista o que de mais interessante acontecia a nível global (Abramo, 1996; Alexandre, 2013). Em Teresina, como argumentado no Capítulo 7, não foi diferente, estando a cidade na esteira do contexto latino-americano mais amplo, onde estes processos de hibridação cultural sofreram um processo de aceleração jamais verificado até aquele momento (Canclini, 2003).

É importante sublinhar nesta discussão que na década imediatamente anterior de 1980, afirmação esta que pode ser estendida ao contexto nacional mais amplo, não haviam tendências ideológicas assim fortes voltadas para a necessidade da inserção de marcas locais no caso da produção roqueira. Isto é particularmente evidenciado, no caso brasileiro, quando se compara o *Brock* da década de 1980 com o grupo de artistas que atingiu grande sucesso, sobretudo na primeira metade da década de 1990 (Cf. Capítulo 2). É mesmo a partir do início desta última década que ressurge de forma avassaladora não apenas no *rock*, mas na música brasileira, o discurso em torno da necessidade de síntese entre global e local (Abramo, 1996; Alexandre, 2013).

De fato, após o processo verificado a partir da Tropicália (Cf. Capítulo 2), que possibilitou o contato com elementos culturais transnacionais, na década de 1990 a questão no caso deste tipo de *mix* seria radicalizar o aspecto local dessa hibridação. No caso específico de Teresina, a assimilação de tal contexto permitiu o surgimento de propostas de grande pujança, cujo expoente principal é o grupo *Narguilé Hidromecânico*, um dos cânones do segmento musical analisado.

Como discutido no final do Capítulo 6, existe uma opinião mais ou menos generalizada entre os agentes de que o *rock* regional teria perdido força nos últimos anos, o que não significaria, necessariamente, um enfraquecimento dos procedimentos locais naquele contexto, mas, principalmente, a adoção de novas formas de promover este diálogo. Na altura do auge, no decorrer da primeira década do século XXI, para alguns agentes, havia uma necessidade de auto-affirmação que seria conseguida a partir do realce dessa identidade piauiense na sua produção roqueira.

Eu acho que na verdade era uma auto-affirmação. A gente tinha essa necessidade. Não obrigatoriamente falando, mas pela necessidade de uma questão mesmo de identidade. A gente achava, achava e eu continuo pensando que, de uma certa forma, faz algum sentido. Mas, naquela ocasião, verdadeiramente era isso. Nós achávamos que para [a música] ser piauiense aquilo tinha que ser contado nos temas, aquilo tinha que ser contado musicado, tinha que haver aquela mistura, como quase um rótulo necessário para que aquilo fosse reconhecido. Naquela época o público pedia isso. Teu som tinha que ter a nossa história ali dentro (Sebastião, 51 anos, ensino secundário).

Atualmente, existiria uma predisposição menor para o consumo de uma produção nos moldes como aquela associada ao *rock* regional, conforme já ressaltado no Capítulo 7. Mais do que isso, o público estaria mais interessado na “música do mundo”, o que configura uma pista importante, inclusive, para análises das mudanças recentes nas tendências culturais. É neste sentido que para boa parte dos agentes o contexto globalizado contemporâneo não permitiria mais traçar estratégias de êxito para uma expressão cultural a partir de um viés excessivamente local.

#### **9.4.3. Outros pontos sobre as hibridações culturais**

Além das questões relativas às especificidades da localização geográfica de Teresina e do período temporal em que o *rock* regional emerge como uma das mais marcantes facetas da produção roqueira da cidade, alguns outros pontos surgiram a partir da interlocução com os agentes que não estão necessariamente abrigados sob estes dois grandes tópicos. Estes são: (1) alguns procedimentos estandardizados sobre os quais se erigiam muitas das propostas artísticas dentro do *rock* regional; (2) a liberdade e o

ambiente permissivo com que se articularam estes diálogos local-global; (3) o destaque e influência do *rock* regional dentro do conjunto geral do *rock* independente de Teresina; (4) a avaliação geral positiva que é feita deste fenômeno que marcou época na produção roqueira da cidade.

Como já ressaltado no início deste tópico, haveriam procedimentos mais ou menos estandardizados adotados por diversos artistas na formatação de suas propostas musicais que serviriam para caracterizar o que ficou conhecido dentro do segmento em análise como *rock* regional. Estes procedimentos consistiriam essencialmente na alternância, dentro das canções, entre o *rock* e gêneros tipicamente nordestinos como o *forró*, assim como a abordagem de aspectos bastante específicos do território em questão nas letras. A adoção destes procedimentos teria permitido ao *rock* regional, em última análise, alcançar um público mais amplo.

Um primeiro ponto que provaria o êxito desta vertente no conjunto geral do *rock* teresinense seria o fato de que boa parte dos projetos que mais se destacaram no decorrer do século XXI na produção roqueira de Teresina articulariam, de forma recorrente ou mais pontual, este tipo de diálogo entre elementos da cultura nordestina/brasileira e elementos da cultura global. É provavelmente daí que se origina a ideia, muito referenciada no decorrer desta investigação pelos agentes entrevistados, de que o *rock* regional ocuparia uma posição importante quando se pensa a respeito da ideia de um *rock* piauiense.

Eu sei que isso é uma fórmula que funciona muito. Reconheço. O *rock and roll* misturado com uma temática regional. Muitas bandas aqui de pessoas amigas, queridas demais, fizeram isso e fazem, a vertente delas é essa. Inclusive são bandas que fazem sucesso (George, 49 anos, graduação).

Geralmente quando se fala de *rock* piauiense a galera imediatamente vai pensar no regional. Houveram várias bandas que surgiram e desapareceram e eu não me lembro o nome. Mas o *Validuaté* se destacou (...). Tem a banda do Totte também, o *Batuque Elétrico*. Ainda hoje estão aí tocando. Mais uma vez: *Narguilé* Hidromecânico. Acho que eles conseguiram ser o *Nirvana* daqui. Unir todas as tribos para ouvir um só som. Era um fenômeno. Ainda é (Fabrizio, 26 anos, graduação).

Para mim, pelo fato de estas bandas terem trabalhado muito aqui dentro, o *rock* do Piauí é o *Roque Moreira*, *Narguilé*, *Batuque Elétrico*, *Validuaté*, que é exatamente aquele coletivo que a gente tinha comentado lá atrás [*Cumbuca Cultural*]<sup>289</sup>, essas bandas que trabalharam juntas alguns anos atrás. Eles são o *rock* do Piauí (David, 26 anos, ensino secundário).

Diferentemente de outros momentos na história da música popular brasileira, o ambiente da década de 1990 não ofereceu um patrulhamento ideológico tão excessivo como, por exemplo, aquele verificado na década de 1960 (Cf. Capítulo 2). A ideia de que é possível construir uma identidade musical “legítima” ancorada no diálogo entre elementos específicos do território e os fluxos globais, muito presente na formatação de várias cenas locais nos dias de hoje (Kruse, 2010), já estava bastante sedimentada na altura em que explode o *rock* regional em Teresina, o que explicaria em grande parte o ambiente bastante permissivo em que se deu o surgimento desta vertente na capital do Piauí.

Por último, é importante ressaltar o reconhecimento, por parte da grande maioria dos agentes entrevistados nesta investigação, do *rock* regional enquanto uma manifestação extremamente positiva para o contexto musical analisado, declarações estas vindas mesmo de membros que não se incluíam ou não se identificavam com aquela vertente.

Eu acho que isso só vem para somar. Se você pega esse ritmo estabelecido mundialmente como o *rock* e acrescenta elementos da sua cultura local, isso só vem para somar. Até porque a impressão que eu tenho quando você chega fora, nos Estados Unidos, na Europa, o pessoal quer conhecer o que é que tem na tua terra (Clemente, 26 anos, frequência universitária).

Eu acho isso válido demais e eu acho isso piauiense. O *reggae* feito no Piauí é um *reggae* piauiense (...) Eu acho um processo natural e muito válido, muito importante para nos fortalecermos, para pensarmos mais em nós mesmos (Raul, 46 anos, ensino secundário).

Muitas bandas se destacam hoje por esse ecletismo. No início dos anos 2000, essas bandas que tinham esse caráter nordestino conseguiram

---

<sup>289</sup> Na realidade, estiveram mais envolvidos no início do Cumbuca Cultural Batuque Elétrico, Capitamata, Conjunto Roque Moreira e Validuaté. O agente argumenta que outro grupo muito forte também, e que pode ser inserido nesta discussão sobre a “cara” do rock piauiense, seria o segmento do *heavy metal*.



fazer disso um belíssimo trabalho. Uma belíssima produção musical. O *Captamata* conseguiu se destacar. O *Validuaté* até hoje consegue essa visibilidade porque conseguiu mesclar isso muito bem. A própria banda *Doce de Sal* com o seu *Axé Punk*. E isso é muito importante (Ricardo, 31 anos, graduação).

Portanto, num resumo esquemático, dois grandes fatores contribuíram para o êxito do *rock* regional no decorrer da primeira década do século XXI em Teresina na visão dos agentes consultados na investigação: as especificidades do contexto territorial e o período temporal em que esta faceta acaba por ganhar mais visibilidade. Como discutido no decorrer da secção, há vários desdobramentos bastante específicos destes dois fatores gerais. A avaliação geral positiva do surgimento de uma variante roqueira nestes termos, a ideia de que existiam alguns procedimentos estandardizados na conformação sonora e discursiva do *rock* regional, o ambiente em geral bastante permissivo para propostas estéticas calcadas no diálogo entre local e global, diferentes de outros períodos do contexto brasileiro, e o protagonismo que este segmento exerceu no *rock* independente de Teresina na primeira década do século XXI, foram os outros pontos verificados nestes discursos.

## Considerações finais

A presente investigação teve como intuito compreender as condições sociais específicas que permitem o aparecimento e permanência, no início do século XXI, de manifestações musicais de feições alternativas ao que é veiculado convencionalmente pelas indústrias culturais em territórios distantes dos grandes centros econômicos, políticos e mediáticos a partir do caso da produção roqueira autoral da cidade brasileira de Teresina. De modo mais específico, buscou-se analisar a forma como estava estruturado o conjunto de agentes e instâncias em interação cujas atividades forneciam as condições para a relativa especificidade e autonomia deste segmento, verificado, entre vários atributos, no corpo sólido de obras que surgem a partir das atividades desenvolvidas naquele âmbito. Neste sentido, um grande ponto estrutural norteador desta discussão foi o conjunto de mudanças estruturais recentes verificadas nos processos de produção, circulação e consumo da música (Guerra, 2010; De Marchi, 2011; Herschmann, 2010; Vicente, 2012; Abreu, 2010), onde o papel das tecnologias de comunicação e informação possui indiscutível protagonismo (Castells, 1999).

O esforço que moveu este trabalho está relacionado sobretudo à experiência *in loco* do autor junto aos movimentos brasileiros de militância cultural no estado do Piauí. Em última análise, este processo permitiu perceber de forma bastante límpida a necessidade de compreender de maneira mais detalhada e crítica certos territórios de produção musical ainda muito pouco visibilizados e, por conta disso, incompreendidos, apesar de suas dimensões cada vez mais consistentes.

Como se procurou demonstrar, o segmento musical analisado alcançou, no decorrer da sua trajetória, um estágio de relativa especificidade, verificado nas diversas características básicas similares a dos segmentos artísticos que possuem uma relativa autonomia, conforme explicitado por Bourdieu (1996 e 2003). Neste sentido, a tentativa de desvelar esta produção fez perceber um contexto musical que possui uma história que já perdura no tempo e se expande a cada dia no (ciber)espaço. Uma morfologia composta por uma multiplicidade de agentes e de instâncias em interação, nem sempre

convergentes, mas que trabalham de forma relativamente coordenada, e cujos esforços tem culminado, entre outros importantes avanços, num acervo cada vez mais substancial de obras.

De uma forma geral, é possível afirmar que a produção roqueira autoral da cidade de Teresina teve como característica marcante no decorrer de boa parte da sua trajetória o *delay* no que diz respeito a alguns movimentos verificados no contexto nacional mais amplo, tendência esta que vai diminuindo na medida em que o segmento ganha relativa autonomia e especificidade. Assim, a gênese do *rock* em Teresina, que se dá mais de dez anos depois da chegada deste gênero no Brasil, na segunda metade da década de 1960, é marcada pela reprodução de uma lógica mais ampla do contexto nacional, no caso, a *Jovem Guarda*, a partir do surgimento do grupo *Os Brasinhas*, e que detonaria uma tendência local verificada no surgimento de vários outros grupos com propostas artísticas semelhantes posteriormente (Ferreira, 2006).

A década de 1970 ainda que já contasse com uma “atitude” autoral, verificada nos festivais de música, que possuem seu ápice em Teresina na altura em que já não estavam no cume no caso do contexto nacional, em eventos como o *Show Piau*, assim como no aparecimento da *Banda da Cidade Verde*, incubadora de algumas importantes trajetórias artísticas do *rock* e da cultura piauiense, ainda não conseguia materializar isso em um corpo de obras, condição essencial para os segmentos artísticos relativamente especializados (Guerra, 2010; Bourdieu, 1996 e 2003), e que neste caso específico dizia respeito aos registros fonográficos. Este corpo começaria a ser formatar apenas na década de 1980, mas ainda de forma bastante pontual, sobretudo quando se olha para o contexto de diversidade musical já existente na capital do Piauí naqueles anos. Fato é que principalmente nomes seminais do *heavy metal* como *Vênus*, *Avalon* e *Megahertz* conseguiram registrar o seu material (Medeiros, 2013). O surgimento de importantes festivais — como o clássico *Setembro Rock* — permitiu uma conexão com o que de mais importante acontecia no contexto *underground* metálico (Carmo, 2010).

Os anos de 1990 são marcados por uma maior sedimentação e, por conta disso, um “acompanhamento” mais sincrônico de tendências contextuais mais amplas, verificadas

sobretudo no diálogo profundo entre a cultura local e global (Canclini, 2003; Canevacci, 1996), forte no *rock* brasileiro daquela década (Abramo, 1996; Alexandre, 2013), e também muito comum no *rock* (Regev, 1994) e dentro das cenas de música local no século XXI (Kruse, 2010). Este processo culminaria no surgimento de um dos mais importantes nomes da música do Piauí dentro desta vertente, o *Narguilé Hidromecânico*. A segmentação em vários subgrupos bastante específicos já dava sinais de estar em pleno processo, e se acentuaria ainda mais nos anos seguintes, fornecendo as bases para a formatação do panorama encontrado no recorte temporal eleito para este trabalho.

O século XXI é o período quando, de fato, o *rock* independente de Teresina chega ao seu auge. Uma série de pontos importantes ajudam a compreender este estado de coisas: o surgimento de um sólido corpo de trajetórias artísticas com razoável repercussão no cenário musical e cultural da cidade; a formação de subgrupos bastante específicos dentro desta produção; o número elevado de eventos, nos âmbitos privados, públicos ou promovidos pelo terceiro setor, cujas programações continham nomes do segmento roqueiro autoral da cidade; o surgimento de espaços de fruição especializados neste tipo de música; o incremento do corpo de obras, seja numa dimensão fonográfica, seja numa dimensão videográfica. A Partir do início da segunda década do século XXI, existiu uma sensação de encolhimento da influência do *rock* independente de Teresina no imaginário cultural da cidade. O fim de alguns projetos importantes, o fechamento de alguns espaços de fruição famosos e o crescimento da prática do *cover* são alguns dos principais fatores verificados neste período. Contudo, a partir de 2014, há o surgimento e a retomada de movimentações importantes em prol do fortalecimento do cenário: novas propostas artísticas e empreitadas organizacionais, seja no âmbito de empreendimentos culturais, seja nas articulações de associativismo entre os agentes, o que tem culminado numa repercussão maior destas propostas, seja no cenário local, seja, em menor proporção, em outros contextos brasileiros e exteriores ao país.

Analisar o conjunto de agentes e instâncias em interação sobre os quais se erige o *rock* independente de Teresina, sem dicotomizar os imperativos sociais e a especificidade da estética (Hennion, 2003; Guerra, 2015e), permitiu verificar de forma bastante clara

como os significados musicais, mais do que oriundos (apenas) do espírito de um gênio criador e solitário, são fruto (também) de uma articulação complexa que envolve uma multiplicidade de fatores como o papel dos consumidores, o aparato de comercialização envolvido, assim como questões específicas do território onde a música é gerada (Shuker, 2001). Buscou-se operacionalizar esta parte da investigação enumerando e explicando o conjunto de pessoas e instituições envolvidas na realização do que aquele segmento — nos termos de Becker (1977a; 1977b; 2008), mundo artístico — considera como objetos e práticas artísticas legitimadas.

Após a investigação, é possível argumentar sobre uma (relativa) autonomia e especificidade do segmento musical analisado tendo em vista os aspectos mencionados por Bourdieu (1996, 2003; Wacquant, 2005) como requisitos básicos para a existência de um campo artístico: (1) o surgimento de um corpo de obras que reflita, de forma direta ou indireta, a própria história do campo em questão; (2) traços de relações objetivas entre a multiplicidade de obras que compõem este conjunto; (3) o surgimento de um conjunto de curadores — biógrafos, pesquisadores, jornalistas e demais intermediários culturais — que se ocupam das questões do campo e funcionam como *gatekeepers* legitimadores. O grande catálogo montado no âmbito desta pesquisa, contendo mais de duzentos produtos fonográficos e mais de cinquenta produtos videográficos, assim como de curadores alocados no conjunto relevante de instâncias de legitimação, seja no âmbito de uma imprensa oficial, seja no de uma imprensa alternativa, são provas cabais desta relativa autonomia e especificidade.

Ainda sobre esta parcial especialização, é importante sublinhar a tendência, por parte daqueles agentes, para o tipo de arte mais independente, contraponto às diretrizes e lógicas do mercado *mainstream*, e que Becker (1977b; 2008) chamou de inconformistas. Assim, apesar da diversidade sociodemográfica dos membros, da heterogeneidade estética dos projetos musicais, bem como das estratégias organizacionais distintas das muitas instâncias que compõem o segmento analisado, estes códigos de conduta geral é claramente verificado na atitude, pelo menos no nível retórico, que aponta para a oposição às convenções da cultura massiva, e que no caso das obras se materializa na

formatação de produtos cujo alcance, via de regra, é mais limitado. Obviamente, contradições de várias espécies entre discurso e prática com alguma frequência podem vir a ocorrer.

A verificação de quatro subgrupos bastante específicos e sedimentados que compõem o *rock* independente de Teresina no século XXI é outro ponto relevante neste sentido. Além destes — *rock pop*, *indie rock*, híbridos e *rock vintage* –, há um conjunto de situações excepcionais que mesmo não se enquadrando em nenhum dos subgrupos supracitados, possuíam características que permitiam a inserção no universo analisado. A efemeridade e pouca visibilidade de boa parte destes projetos musicais é uma característica ainda marcante, apesar de existirem exemplos de trajetórias duradouras também, como exemplificadas no Capítulo 6.

Verificou-se, no caso deste conjunto vasto de instâncias que compõem o *rock* independente de Teresina, um alinhamento geral ao que é comumente encontrado na discussão mais ampla sobre as culturas urbanas contemporâneas (Crane, 1992), bem como nas cenas musicais (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004; Kruse, 1993; 2010; Straw, 1991 e 2015; Guerra, 2015e; Guerra & Quintela, 2016). Assim, há desde aquelas instâncias que se configuram enquanto redes sociais mais informais, aquelas que configuram pequenos negócios orientados para o lucro, assim como organizações não-governamentais. Ainda que com características organizacionais e estratégias distintas, estas instâncias convergem em torno do objetivo comum de fortalecimento do movimento musical no qual atuam sobretudo pela adoção da retórica clássica da independência musical verificada no contexto brasileiro. Outra forte característica verificada, alinhada ao referencial das culturas urbanas, é a distribuição desigual dos espaços de fruição no perímetro urbano da cidade, com uma clara concentração nas áreas economicamente mais valorizadas como o Centro e a Zona Leste, o que não deixa de demonstrar como as culturas urbanas configuram, (ainda), em grande medida, culturas de classe (Crane, 1992). De uma forma geral, o que verifica-se no *rock* independente de Teresina, e que configura uma tendência nas cenas de música local neste início de século XXI, é o fato de que o fluxo grande de trocas com manifestações transnacionais não apaga ou

enfraquece as dimensões propriamente locais (Kruse, 2010). Isso é particularmente evidenciado na dimensão relevante das marcas específicas daquele território na produção musical analisada, o que corrobora também o postulado de que o *rock*, a despeito das suas origens anglo-saxônica, é retrabalhado e, conseqüentemente, ressignificado em vários outros contextos (Bennett, 2001).

Atributos intrínsecos aos segmentos artísticos relativamente especializados (Bourdieu, 1996; 2003), as convergências cujo objetivo geral é a própria sobrevivência do campo em questão, assim como os conflitos em busca de hegemonia, foram as dimensões eleitas para analisar as dinâmicas específicas de interação entre este conjunto de agentes e instâncias. Assim, as convergências são viabilizadas seja pela realização de ações conjuntas, geralmente de caráter mais pontual, e sem a presença de instâncias mediadoras específicas, assim como aquelas operacionalizadas a partir deste tipo de instância, geralmente com objetivos mais ambiciosos e efeitos mais duradouros. No que diz respeito aos conflitos, estes podem ocorrer (principalmente) entre os próprios artistas, entre artistas e o poder público, assim como artistas e agentes do mercado da cultura.

A existência de um corpo de obras relevante, indício fundamental de relativa especificidade e autonomia de um segmento artístico (Bourdieu, 1996; 2003; Wacquant, 2005), foi o último grande ponto analisado. Para a compreensão do incremento recente deste catálogo, buscou-se a problematização da forma como se estrutura o *business* da música (Frith, 1996), sublinhando as mudanças recentes ocorridas no âmbito da sua produção, mediação e consumo da música (Abreu, 2010; Frith, 1996; De Marchi, 2011; Herschmann, 2010; Vicente, 2002), cujo papel central das novas tecnologias neste processo é central, e que pode ser verificada em diversas outras esferas da vida social contemporânea (Castells, 1999).

No que diz respeito à dimensão fonográfica deste acervo, além da distribuição em diversos suportes e formatos, contabilizando mais de 200 produtos, algumas outras características importantes verificadas foram: o caráter heterogêneo, seja no que diz respeito às propostas estéticas, o que acaba por corroborar a diversidade artística verificada nos projetos musicais que compõem o *rock* independente de Teresina, seja no

que diz respeito ao acabamento técnico, ora muito bem produzido, ora feito sob condições (ainda) bastante precárias; o incremento da circulação deste material por instâncias de legitimação a nível nacional e internacional, ainda que boa parte desta produção não repercuta de forma relevante para muito além do contexto de Teresina; a permanência de alguns pontos importantes do “velho” modelo de negócios da música como, por exemplo, a adoção do álbum como principal formato, assim como a opção em não abandonar o suporte material — sobretudo o *compact disc*, mas, em algumas ocasiões, também o *long play* –, mesmo com as várias plataformas musicais existentes no ambiente digital.

Já sobre a dimensão videográfica, cujo foco nesta análise foram os videoclipes, com mais de 50 produtos catalogados, as principais características verificadas foram: o incremento bastante recente, mais do que no caso fonográfico, e também (sobretudo) devido à disseminação das novas tecnologias de informação e comunicação; a diversidade de tipologias sob um caráter essencialmente *low-fi*; o importante papel de elemento divulgador das carreiras dos artistas, sendo, por isso, um diferencial importante nos processos de chancela interna e externa das mesmas; as parcerias entre músicos e profissionais do vídeo que procuram testar novos formatos, configurando, portanto, uma espécie de laboratório de experimentação estética, devido sobretudo ao ambiente mais “permissivo” do ponto de vista da ousadia artística, verificada no perfil inconformista (Becker, 1997b; 2008) deste contexto; o acúmulo das funções de composição e realização audiovisual por artistas em várias oportunidades, tendência esta que tem sido verificada no contexto internacional (Machado, 2000).

A existência de uma produção roqueira de caráter híbrido no que tange às referências globais e locais que obteve muito sucesso no segmento analisado, e aqui chamado de *rock* regional, foi a justificativa para uma análise um pouco mais detalhada do tópico “hibridações culturais” (Canclini, 2003) a partir da questão dos significados musicais (Friedlander, 2002; Martin, 1995; Shuker, 1999). Na visão dos agentes, dois grandes fatores foram responsáveis pelo êxito obtido por uma vertente musical desta natureza: as especificidades da localização geográfica de Teresina, cidade relativamente nova e mais permissiva no que tange a este tipo de procedimento, assim como do período



temporal em que este fenômeno começa a ganhar força na cidade, que coincide com a época em que o próprio *rock* brasileiro estava bastante norteado por este tipo de procedimento (Abramo, 1996; Alexandre, 2013).

Além destas considerações mais voltadas às características específicas do *rock* independente de Teresina no século XXI, esta investigação permitiu também verificar uma série de articulações entre o contexto local analisado e o contexto nacional mais amplo, assim como (possíveis) tendências futuras. Em primeiro lugar, no que diz respeito especificamente à questão da trajetória, é possível afirmar que a produção roqueira de Teresina esteve em diversos aspectos mais ou menos a reboque do que acontecia no contexto nacional mais amplo, apesar dos avanços substanciais nos últimos tempos. Assim, nos primeiros passos desta trajetória, o *delay*, verificado sobretudo na própria chegada tardia do *rock* à cidade, assim como na dificuldade em formatar um corpo substancial de obras, é explicada por fatores estruturais dificilíssimos de serem transpostos como o déficit tecnológico, assim como uma série de assimetrias específicas de um país de dimensões continentais como o Brasil. Nos últimos anos, mesmo com o desenvolvimento progressivo deste segmento, esta condição pode (ainda) ser verificada sobretudo na falta de uma conexão mais sólida com este contexto nacional mais amplo, o que acaba por contribuir fortemente para que a cidade ainda não tenha cravado de forma mais incisiva marcas específicas no imaginário da música independente nacional, diversamente de contextos “periféricos” do mesmo porte — portanto, com desafios semelhantes.

Por outro lado, tendências que ainda estavam em estágio embrionário no contexto nacional já eram verificadas sincronicamente em Teresina. Um caso emblemático neste sentido diz respeito ao diálogo entre elementos da cultura nordestina e o *rock*, experimentado com bastante consistência pelo grupo de *heavy metal* *Scud* na sua *demo Lâmpião* no início da década de 1990, portanto, antes de essa tendência atingir o *mainstream* nacional com o Manguebeat e antes de aparecer de forma proeminente em trabalhos de grupos de *heavy metal* brasileiro de repercussão internacional como o *Sepultura* e o *Angra*, por exemplo. Neste sentido, e apesar de todas as dificuldades em

materializar fonograficamente o material artístico produzido naquele território, Teresina mostrava já indícios de diálogos importantes com os procedimentos das hibridações culturais, procedimentos estes que certamente eram feitos também de maneira mais ou menos anônima em inúmeros outros contextos locais do Brasil.

De fato, o incremento da produção do *rock* independente de Teresina no século XXI, derivado das mudanças recentes verificadas na produção, mediação e consumo de música, e verificado sobretudo no aumento dos registros fonográficos e videográficos, convive com a outra face deste processo que sugere novos desafios para este tipo de produção. Assim, e como no contexto nacional e internacional, a sustentabilidade financeira destas empreitadas ainda é um ponto delicadíssimo para o equilíbrio e maior longevidade das trajetórias artísticas que ali desenvolvem as suas atividades, já que boa parte dos agentes consultados não auferem toda a sua renda deste tipo de prática. Outro grande ponto neste sentido é a dificuldade de visualização verificado no ambiente ultra segmentado dos mercados culturais contemporâneos (Anderson, 2006). Neste último sentido, aqueles que souberem aproveitar os canais alternativos de circulação terão mais chances de superar o limbo da invisibilidade.

Apesar destas dificuldades, a investigação também constatou algumas tendências no *rock* independente de Teresina que apontam para o incremento cada vez maior daquela produção. Assim, o crescimento geral e a segmentação em subgrupos cada vez mais específicos no futuro podem ser previstos principalmente devido ao fôlego com que surgem novos projetos musicais e o consequente aumento das obras, na dimensão fonográfica e videográfica. Outro ponto importante dentro da expansão do segmento analisado é a tendência de repercussão cada vez mais significativa desta produção, ponto que pode ser previsto pelos exemplos recentes de visibilidade em importantes canais de divulgação ligados ao universo da música independente, hospedados principalmente no ambiente digital.

Este crescimento poderia finalmente culminar na repercussão, de fato, mais incisiva no contexto nacional mais amplo. Contudo, faz-se necessária a já apregoada conexão com os outros contextos regionais do Brasil. Um passo importante neste sentido seria a criação,

no calendário da cidade, de um festival de música independente nos moldes daqueles verificados em diversas localidades do Brasil, e que além de configurarem uma tendência recente da cultura musical contemporânea, conformam um dos mais importantes vetores da cadeia produtiva deste universo, assim como um ponto importante de articulação entre uma multiplicidade de agentes reunidos sobre os mais variados interesses no âmbito cultural (Alves, 2013). Para que este estágio seja alcançado é necessária uma sedimentação ainda maior no que diz respeito aos aspectos organizativos tratados no Capítulo 7, nomeadamente numa articulação mais incisiva entre as já relevantes iniciativas de associação coletiva, agentes em geral, produtores culturais e as instâncias estatais responsáveis pela gestão da cultura, assim como o aparecimento de um selo especializado em Teresina que trabalhe de forma mais articulada esta produção com o contexto nacional.

Outra tendência que vem se desenhando nos últimos anos diz respeito à ocupação do espaço público a partir de atividades culturais em Teresina. Os artistas do *rock* independente têm vindo a ocupar um local de destaque na programação destes eventos, sobretudo a partir dos trabalhos dos coletivos *Salve Rainha*, *Ocuparte*, e, em menor escala, *Geração Tristherezina*, assim como de alguns eventos da produtora *Althervativa Produções*. No contexto atual vigente em Teresina, estas ações são importantíssimas, na medida em que contrastam com o incremento vertiginoso da violência urbana, que tem mudado rapidamente o *status* de uma capital relativamente tranquila para os padrões brasileiros para uma extremamente violenta, tendência esta que, infelizmente, tem vindo a se incrementar no Nordeste do país, hoje com algumas das cidades mais violentas do mundo, vide os exemplos de Fortaleza, Maceió e João Pessoa<sup>290</sup>. Assim, investimentos deste tipo configuram importantes ações de resistência da sociedade civil contra este estado de coisas.

---

<sup>290</sup> Para mais informações neste sentido, Cf. Mapa da Violência do Brasil: [http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016\\_armas\\_web.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf), assim como as pesquisas da ONG mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e a Justiça Penal: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/01/brasil-tem-21-cidades-em-ranking-das-50-mais-violentas-do-mundo.html> Acesso em 03.11.2016

Ainda que o *rock* regional, segmento importantíssimo dentro do universo musical analisado, tenha diminuído a sua influência naquele contexto, isto não significa pura e simplesmente um abandono dos procedimentos locais. Assim, a tendência que se desenha é muito mais um diálogo com os elementos universais de maneiras mais difusas. É cedo ainda para falar em uma forma predominante de proceder às hibridações culturais no *rock* independente de Teresina. O que se verifica tendo em vista o contexto nacional mais amplo é que, assim como este último (Alexandre, 2013), a produção roqueira autoral de Teresina mais recente joga de forma menos marcada com os procedimentos tipicamente verificados na década de 1990 (Abramo, 1996; Alexandre, 2013), ou seja, a articulação de questões locais mais afinadas com uma cultura de matriz popular. Assim, ainda que atualmente exista um corpo considerável de obras recentes que busca retratar questões muito específicas do contexto local da cidade de Teresina, a diferença fundamental é que estes elementos mais associados a uma cultura popular como as lendas, por exemplo, passam a dar paulatinamente mais lugar a questões relacionados a pautas que possuem mais visibilidade na sociedade contemporânea teresinense, e que são mais transversais a outros contextos brasileiros, como a violência urbana, as desapropriações habitacionais e as angústias existenciais de uma juventude sufocada por uma cidade que em diversas ocasiões não fornece nem os louros da tranquilidade de um lugar do interior, muito menos os bônus que uma cidade, de fato, grande pode vir a proporcionar. A produção do coletivo *Geração Tristherezina* é particularmente emblemática neste sentido.

Dificuldades encontradas no percurso acabaram por exercer papel definitivo em algumas limitações deste trabalho. Em primeiro lugar, a migração para um outro país, assim como a mudança disciplinar das ciências da comunicação para a sociologia, foram, por um lado, importantes passos para o crescimento intelectual do investigador ao proporcionar o contato com novas perspectivas culturais, teóricas, metodológicas e organizacionais. A gratidão por esta oportunidade é imensurável. Por outro lado, qualquer mudança desta natureza acarreta um período para adaptação no sentido de alcançar o equilíbrio entre a bagagem referencial do imigrante recém-chegado e do profissional que imperativamente tem de se adaptar a um quadro, em diversas escalas, bastante diverso

daquele de origem.

Um segundo grande ponto diz respeito ao já relatado período de tempo menos alargado disponível para a realização do doutoramento. Se é de fato possível a realização de um curso completo de doutoramento num intervalo substancialmente menor do que é comumente praticado, por outro lado, é necessário um cuidado fundamental com as dimensões do leque que se propõe analisar. O efeito mais direto deste período menor de tempo no caso deste trabalho foi a exclusão dos segmentos *heavy metal* e *punk*, previstos inicialmente para integrarem a análise, mas inviáveis diante do cenário encontrado. Neste sentido, faz-se urgente o surgimento de investigações de fôlego sobre estes importantes segmentos do universo musical analisado nesta investigação.

Ainda dentro deste quadro, convém ressaltar que o período de pouco mais de um mês disponibilizado para a realização da pesquisa de campo inviabilizou alguns importantes tópicos também previstos inicialmente. Estes diziam respeito às observações *in loco* mais sistematizadas sobre dois importantes aspectos deste universo: os concertos e os estúdios de gravação e ensaio, pontos de encontro e convergência por excelência dos agentes que compõem este universo. Além disso, o pouco tempo obtido para permanência no campo também inviabilizou um olhar mais detalhado sobre a questão dos *fanzines*, que diferentemente dos outros produtos analisados nesta investigação, não estão disponibilizados na mesma intensidade na Internet.

Ainda que a Internet tenha sido uma ferramenta valiosa nesta investigação, está claro que nem toda a informação a respeito das instâncias catalogadas converge para o ambiente digital. Primeiro, e sobretudo no que diz respeito às instâncias que atuaram nos primeiros anos do século XXI, a efemeridade e pouca visibilidade eram ainda mais acentuadas sobretudo por conta da incipiência no que diz respeito ao surgimento das plataformas digitais para a disponibilização dos fonogramas, assim como uma grande rede social *online* como o *Facebook* que reunisse de maneira mais ou menos sistematizada a programação. Em segundo lugar, a própria dinâmica veloz do segmento, onde surgem e desaparecem instâncias a todo momento, acaba por inviabilizar uma coleta total. Assim, o que se esperou alcançar com a investigação foi a montagem, nos Capítulos 7 e 9, de um

catálogo que auxiliasse a enumerar e esclarecer os pontos delimitados nos objetivos iniciais. Neste sentido, faz-se mais do que urgente a continuação desta coleta para diagnósticos futuros, na medida em que, como apontado a respeito das tendências que se desenham no *rock* independente de Teresina, este universo tende a se expandir.

A escassez de literatura sobre o contexto abordado foi também outra dificuldade encontrada que repercutiu sobretudo na reconstituição da trajetória do *rock* em Teresina no Capítulo 6. Apesar da robustez que este universo musical apresenta nos dias de hoje, são ainda muito poucos os estudos realizados ou em andamento sobre o *rock* autoral da cidade, assim como pequena a conexão entre estes investigadores. Assim, além do incremento em si, é necessária a criação de uma rede que conecte e fomenta as investigações neste sentido.

Como argumentado na introdução, se parece estar já bem incutida a ideia da existência de uma série de movimentos e contextos musicais distantes dos grandes centros econômicos e políticos que produzem material alternativo ao que convencionalmente é veiculado pelas indústrias culturais (Bennett, 2008), parece bastante razoável o clamor em torno da necessidade de um (re)conhecimento maior deste tipo de fenômeno, assim como dos territórios onde eles ocorrem. Num país de dimensões continentais e ainda tão desigual como o Brasil, este tipo de clamor ganha ainda maiores justificativas, na medida em que acaba por desvelar aspectos importantes de realidades negligenciadas e, por isso, desconhecidas. Assim, além de um conhecimento mais aprofundado sobre o contexto local foco da investigação, o estudo agora finalizado espera também contribuir para este importante debate.

## Referências bibliográficas

Abramo, B. (1996). Rock Made in Brasil. In: *Teoria e Debate*. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/rock-made-brasil?page=full>.

Abreu, P. (2010). *A Música entre a arte, indústria e o mercado: Um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Adorno, T. (2009). *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp.

Adorno, T. (1986). Sobre a Música Popular. In: Gabriel Cohn (org). *Coleção Grandes Cientistas Sociais* (pp.115-146). São Paulo. Ática.

Adorno, T. (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus

Albagli, S; Maciel, M. L (2011). Informação, poder e política: a partir do sul, para além sul. In: S. Albagli; M. L. Maciel (eds). *Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social*. Rio de Janeiro: Garamond, pp. 9-39.

Alexandre, R. (2013). *Cheguei Bem a Tempo do Palco Desabar. 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. Porto Alegre: Arquipélago

Alexandre, R. (2002). *Dias de Luta. O rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art

Alves, T. (2016) Desmaterialização da Música e a Produção Fonográfica do Rock Independente de Teresina no Século XXI. In: *Cidades, Comunidades e Territórios*. pp. 132-145. Disponível em <http://revistas.rcaap.pt/cct/article/viewFile/10035/7314>

Alves, T. (2015a). Híbridões Culturais e o Rock Teresinense no Século XXI. In: P. Guerra. *More Than Loud. Os mundos dentro e cada som*. Porto: Edições Afrontamento. pp. 257-271.

Alves, T. (2013). *Os Festivais de Música Independente no Capitalismo Cognitivo: um estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza* (dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro

Alves, T. (2015b). Políticas Culturais e Democracia: notas sobre a Lei de Incentivo à Cultura do município de Teresina A. Tito Filho. In: *XII Congresso Luso Afro Brasileiro (CONLAB)*.

Alves, Z. & Silva, M. (1992). Análise Qualitativa de Dados de Entrevista: uma proposta. In: *Paidéia*, 2. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863X1992000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X1992000200007)

Alzer, L. A. & Claudino, M. (2004). *Almanaque Anos 80. Lembranças e curiosidades de uma década muito divertida*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Anderson, C. (2006). *A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Editora Campus.

Bahiana, A. (1980). *Nada Será Como Antes. MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*, Lisboa: Edições 70.

Becker, H. S. (1977a). Arte como ação coletiva. In: H.S. Becker, *Uma teoria da ação coletiva* (pp. 205-222). Rio de Janeiro: Zahar Editores

Becker, H. S. (1977b). Mundos artísticos e tipos sociais. In: G. Velho, *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte* (pp.9-26). Rio de Janeiro, Zahar Editores

Becker, H.S. (2008). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte

Benjamim, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: W. Benjamim *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense pp. 179-212

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics* 32, (3/4), pp. 223-234

Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music*. Maidenhead: Open University Press

Bennett, A. (2008). Towards a cultural sociology of popular music. In: *Jornal of Sociology*, 44 (4), 419-432.



Bennett, A. (2013). *Music, style and aging: growing old disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.

Bennett, T., Frith, S., Grossberg, L., Shepherd, J., and Turner, G. (1993). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.

Bennett, A. & Peterson, R. (2004) (ed). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press

Bourdieu, P. (1996) *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, P. (2003) *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século

Bourdieu, P. (2013) *Le Regole dell'arte*. Milão: Il Saggiatore.

Bourdieu, P. (2006). *A distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk

Bourdieu, P. (2007). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. Bourdieu, P. (2003). *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século.

Bourdieu, P. (2010). *Sul concetto di campo in sociologia*. Roma: Armando Editore.

Brito, G. (2002). A Música do Piauí – Anos 60. In: *Cadernos de Teresina*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves.

Calado, C. (1995). *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34.

Campos, C. (2013). Quando o Indie Começou? Contribuição das Bandas Fellini e Maria Angélica Não Mora Mais Aqui Para a Consolidação do Indie Rock Nacional. In: *I Congresso Internacional de Estudos do Rock. Cascavel*. Disponível em: <http://rock.incubadora.inf.br/2015/10/12/quando-o-indie-comecou-contribuicoes-das-bandas-fellini-e-maria-angelica-nao-mora-mais-aqui-para-a-consolidacao-do-indie-rock-nacional/>

Canclini, N. (2003). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo

Canevacci, M. (1996). *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel

- Cardoso, G. (2006). *Os media na sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carreiro, R.; Ferraraz, R.; Sá, S. (2015). O Pop Não Poupa Ninguém?. R. Carreiro; R. Ferraraz; S. Sá (eds) In *Cultura Pop* (pp. 9-16). Salvador e Brasília: Edufba e Compós.
- Carvalho, M. V. de (1991). Sociologia da Musica. Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais. In: *Revista Portuguesa de Musicologia*, I, 37- 44.
- Casanova, J. L. (1995a). “A teoria da prática”- uma prática menos teorizada? In: *Sociologia – Problemas e Práticas*, 17, 61 - 63.
- Casanova, J. L. (1995b). Uma avaliação conceptual do habitus. In: *Sociologia – Problemas e Práticas*, 18, 45 - 68.
- Castells, M. (1999). *A Sociedade em Rede (volume 1)*. São Paulo: Paz e Terra.
- Castro, O & Melo, O (2011). Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte. In: M. Herschmann (ed). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011, pp. 187-210.
- Castelo Branco, E. & Silva, P. (2013). Dissonâncias Saborosas: as identidades juvenis em Teresina entre a cajuína e a coca-cola. In: *Contraponto*, 2(1), pp. 52-77.
- Castelo Branco, E. (2006). A Cidade que me Guarda: um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto. In: *Fenix*, 3(1). Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/6%20-%20ARTIGO%20-%20EDWARCASTELO.pdf>
- Cerulo, M. (2010). Presentazione. In: *P.Bourdieu Sul Concetto di Campo in Sociologia*. Roma: Armando Editore, pp. 7-53.
- Charmaz K. (2009). *A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa*. Porto Alegre: Artmed
- Cohn, G. (1995). Prefácio: Como um hobby ajuda a entender um grande tema. In: M. Weber (1995) *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo: Edusp pp. 9-19.

Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. Porto Alegre: Artmed.

Corsani, A. (2003). Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: G. Cocco; A. Galvão; G. Silva (ed). *Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A pp. 15-32.

Crane, D. (1992). *The production of culture: media and the urban arts*. Londres: Sage.

Creswell, J. (2013). *Research Design: qualitative, quantitative, mixed methods approaches*. Londres: SAGE Publications.

Dantas, D. (2007). *A Prateleira do Rock Brasileiro: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal da Bahia. Salvador

Dantas, M. (2008). A Renda Informacional. In: *XVII ENCONTRO DA COMPÓS*. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_415.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_415.pdf)

Dapieve, A. (1995). *BROCK. O rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34  
Deleuze, G. (1992). *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34

De Marchi, L. (2006). Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-PÓS*. 9(1) 121-140

De Marchi, L. (2006). Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? In: *Comunicação, Mídia e Consumo*, 3(7), 167-182. Disponível em <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/76>

De Marchi, L. (2006). *A Nova Produção Independente: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e comunicação* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro

De Marchi, L. (2011). Discutindo o Papel da Produção Independente Brasileira no Mercado Fonográfico em Rede, In M. Herschmann (ed) *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press

Dias, M. (2014). Música Gravada no Brasil: o rock dos anos 1980 visto a partir do catálogo da gravadora independente Baratos Afins. In *38º Encontro Anual da Ampocs*. Disponível em [http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=9351&Itemid=217](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=9351&Itemid=217)

Dias, M. (2000). *Os Donos da Voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial

Dimery, R. (2013) (ed). *1001 Albums You Must Hear Before You Die*. Londres: Cassell Illustrated

Duarte, R. (2004). Entrevistas em Pesquisas Qualitativas. In: *Educar*. 24. 213-225. Disponível em <http://revistas.ufpr.br/educar/article/view/2216>

Dunn, C. (2008). *Brutalidade Jardim. A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp

Essinger, S. (2008). *Almanaque Anos 90. Lembranças e curiosidades de uma década plugada*. Rio de Janeiro: Agir Favaretto, C. (1995). *Tropicália. alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial

Featherstone, M. (1995). *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, São Paulo: Studio Nobel.

Fernandes, F. (2007). *Música, Estilo de Vida e Produção Midiática na Cena Indie Carioca* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro

Fernandes, F. & Freire Filho, J. (2005). Jovens, Espaço Urbano e Identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical, In: *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, Rio de Janeiro

Ferreira, P. (2006). *Deus ex machina – quando o rock teresinense nasceu do nada*. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/32070854/Deus-ex-machina-quando-o-rock-teresinense-nasceu-do-nada>

Filho, I. P. L. (2010). *"Em tudo o que eu faço, procuro ser muito rock and roll": Rock, estilo de vida e rebeldia em Fortaleza*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. Tese de doutoramento em Sociologia.

Fiske, J. (2010). *Understanding Popular Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Friedlander, P. (2002). *Rock and Roll. Uma História Social*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record

Frith, S. (1996). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press

Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. London: Constable.

Guerra, I. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo: sentidos e formas de uso*. Cascais: Princípia

Guerra, P. (2016a). Lembranças do último verão. Festivais de música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa. In: *Portugal ao Espelho*. Disponível em [https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/05/ficha\\_-lembrancas-ultimo-verao.pdf](https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/05/ficha_-lembrancas-ultimo-verao.pdf).

Guerra, P. (2016b). 'From the night and the light, all festivals are golden': The festivalization of culture in the late modernity. In: Guerra, P. & Costa, P. (eds.) - *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: University of Porto. pp. 39-67.

Guerra, P. (org.) (2015b). *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento.

Guerra, P. (2015e). Keep it Rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). In: *Journal of Sociology*, Volume 52, Nº. 4, 615-630.

Guerra, P. (2015f). Absolute beginning: ensaio sobre a emergência do rock'n'roll. In: *Música Popular em Revista*, Ano 3, Volume 2, 145-163.

Guerra, P. (2013). *A Instável Leveza do Rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.

Guerra, P. (2010). *A Instável Leveza do Rock – gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto.

Guerra, P. & Costa, P. (eds.) (2016). *Redefining art worlds in the late modernity*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

Gumes, N. (2011). *A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero* (Tese de doutoramento). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal da Bahia. Salvador

Hall, S.; Jefferson, T. (1976). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. New York: Holmes & Meier.

Hardt, M. & Negri, A. (2005). *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge

Hennion, A. (2003). Music and mediation: towards a new sociology of music. In: M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (ed), *The cultural study of music: A critical introduction*. Londres: Routledge.

Herschmann, M. (2011) (ed). *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores

Herschmann, M. (2010). *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010

Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. In: *Cultural Studies*, 13(1), 34–61.

Hibbett, R. (2005). What is Indie Rock? In: *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77.

Janotti Jr., J. (2003). À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In: *ECO-PÓS*, 6(2). pp.31-46. Disponível em [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/1131/1072](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1131/1072)

Janotti Jr, J. (2005). Música popular ou música pop? Trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In *Encontro Latino Americano de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura*, Salvador, Brasil, 9-11 de Novembro de 2005. Faculdade Social da Bahia.

Janotti Jr., J. (2012). Will Straw e a Importância da Ideia de Cenas Musicais nos Estudos de Música e Comunicação. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (E-Compós)*, vol 15(2).

Jameson, F. (1980). Reificação e Utopia na Cultura de Massas, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4(5), 8-46

Jenkins, H. (2010). Why Fiske Still Matters. In: J. Fiske. *Understanding Popular Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Kelner, D. (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc

Kischinewsky, M. (2006). Manguêbit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica. In: *I Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação do Rio de Janeiro*, Disponível em: [http://www.uff.br/ciberlegenda/gt2\\_marcelok.pdf](http://www.uff.br/ciberlegenda/gt2_marcelok.pdf)

Kruse, H. (2010). Local Identity and Independent Music Scenes, On line and Off. In: *Popular Music and Society*, 33 (5), 625-639.

Lascano, N. (2011). El poder de la música en la vida cotidiana. In: *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. Disponível em: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/1500>

Lima, F. & Guerra, P. (2016). Filme, espelho e caleidoscópio: infância, nulificação, docilidade e medo em Aniki-Bóbó, de Manoel de Oliveira. In: *Tempo (Niterói, online)*, Vol. 22 n. 40, 285-303.

Longhurst, B. (2007). *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press

Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac

Martin, P. (2014). Rock and role playing. Sociological Themes in the work of Simon Frith. In: L. Marshall & D. Laing (eds), *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*. Londres e Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group. pp117-128 .

Martin, P. J. (1995). *Sounds and Society. Themes in the sociology of music*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press

Martins, M. (2004). Bourdieu e o Fenômeno Estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 19(56), pp. 63-74. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092004000300005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000300005)

**Medeiros** (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Brasil. Universidade Federal do Piauí. Teresina.

Menezes Bastos, R. (2014). Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Aceno*, vol. 1, nº1, p. 49-101. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/1800>

Midani, A. (2008). *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.

Miranda, G. & Sá, S. (2011). Aspectos da economia musical popular: o circuito do funk carioca. In: M. Herschmann (ed). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, pp. 289-309.

Motta, N. (2000). *Noites Tropicais. Solos, Improvisos e Memórias Musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Muratori, F. (2012). *Seu Gosto na Berlinda: um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Brasil. Universidade Federal do Piauí. Teresina.

Napolitano, M. (2002). *História & Música. História Cultural da Música Popular*: Belo Horizonte: Autêntica.

Oliver, P. (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. In: *Management Decision*, 48(9), 1422–1432.

Ortiz, R. (1986). A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 1(1).

Peterson, R. (1990). Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*, 412



9 (1), 97-116.

Phryston, A. (2004). O videoclipe, ou a forma cultural do pós-modernismo. In: T. Soares: *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia.

Pugialli, R. (2006). *Almanaque da Jovem Guarda. Nos embalos de uma década cheia de brasa, mora?* Rio de Janeiro: Ediouro.

Regev, M. (1994). Producing Artistic Value: the case of rock music. In: *The Sociological Quarterly*, 35(1), pp. 85-102.

Regev, M. (2013). *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Reynolds, S (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. London: Faber & Faber.

Ribeiro, A. (2003). Prefácio. In: T. Adorno. *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus pp. 7-18.

Rodrigues, M. (2014), *Hibridações musicais de narguilé hidromecânico: um estudo de caso sobre a canção Remédio Caseiro* (Monografia de Licenciatura). Curso de Educação Artística. Universidade Federal do Piauí. Teresina.

Salomão, M. & Viana, G. (2006). Música e Técnica, Arte e Reprodutibilidade 70 Anos Depois, apontamentos sobre as reflexões de Benjamin sobre arte e técnica. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0768-1.pdf>

Santos, M. L. (1994). Deambulação Pelos Novos Mundos da Arte e da Cultura. In: *Análise Social*, 24(125-126), pp.417-439

Serravezza, A. (1983). Las Tradiciones Especulativas de La Sociologia de la Música y la Estética. In: *Papers*, (29) 62-78.

Shuker, R. (1998). *Popular music. The key concepts*. manchester e nova iorque: routledge taylor & francis group

Shuker, R (1999). *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Hedra Silva, A. S.; Guerra,

P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

Silva, P. (2010). *O Sertão Também Discorda: a cultura do protesto em Teresina* (1975-1984). Disponível via:  
[http://www.uespi.br/prop/siteantigo/XSIMPOSIO/TRABALHOS/PRODUCAO/Ciencias%20Humanas%20e%20Letras/O%20SERTAO%20TAMBEM%20DISCORDA%20-%20A%20CULTURA%20DO%20PROTESTO%20EM%20TERESINA%20\(1975-1984\).pdf](http://www.uespi.br/prop/siteantigo/XSIMPOSIO/TRABALHOS/PRODUCAO/Ciencias%20Humanas%20e%20Letras/O%20SERTAO%20TAMBEM%20DISCORDA%20-%20A%20CULTURA%20DO%20PROTESTO%20EM%20TERESINA%20(1975-1984).pdf)

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*, 5 (3), 368 – 388.

Straw, W. (2015). Some things a scene might be. In: *Cultural Studies*, 29(3), 476–485.

Silveira, F. (2013). *Rupturas Instáveis. Entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos Universidade

Soares, T. (2012). *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia  
Straw, W. (2015). Some Things A Scene Might Be. In: *Cultural Studies*, 29(3), pp. 476-485. Disponível em:  
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502386.2014.937947>

Tagg, P. (2003). Analisando a Música Popular: teoria, método e prática. In *Em Pauta*, 23, 5-42

Tinhorão, J. (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34

Valles, M. (2007). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social*. Madrid: Editorial Síntesis

Vaz, Gil (1988). *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense Veloso, C.  
(1997). *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras

Ventura, M. (2007). O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. In: *Revista Socerj*. 20(5). pp. 383-386. Disponível em  
[http://sociedades.cardiol.br/socerj/revista/2007\\_05/a2007\\_v20\\_n05\\_art10.pdf](http://sociedades.cardiol.br/socerj/revista/2007_05/a2007_v20_n05_art10.pdf)

Vianna, H. (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/Editora UFRJ

Vicente, E. (2006). A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. In: *E-compós*. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99>

Vicente, E. (2012). Indústria da Música ou Indústria do Disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical, *Rumores*. 12(6). Disponível em [http://www3.usp.br/rumores/pdf/rumores12\\_11.pdf](http://www3.usp.br/rumores/pdf/rumores12_11.pdf).

Vicente, E. (2002). *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nos anos 80 e 90* (Tese de doutoramento). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo

Vicente, E. (2008). Viva a morte da indústria fonográfica? Impasses e perspectivas em um cenário de crise, In *XVII Encontro da Compós*. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_396.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_396.pdf)

Wacquant, L. (2005). Mapear o Campo Artístico. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*. 48, pp. 117-123.

Waizbort, R. (1995). Introdução. In: M. Weber (1995) *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo: Edusp pp. 23-52

Weber, M. (1995). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo: Edusp

Willis, P. (1978). *Profane Culture*. Londres: Routledge

Yúdice, G. (2011). Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: M. Herschmann (ed). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, pp. 19-45

## Sítios e arquivos eletrônicos

Agenda THE (s.d). Homepage. [mensagem de blogue] Disponível em: <http://www.agendathe.com.br/>

Alexandre, R. (2013, Junho 19). *Júlio Barroso – Marginal Conservador* [ficheiro em vídeo]. Disponível em <http://globosatplay.globo.com/bis/v/2642781/>

Aloha Haole (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <https://soundcloud.com/alohahaoleband>

Anno Zero (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <http://www.annozero.com.br/>

Akademia (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016. Disponível em <http://www.theakademia.com/>

Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil (s.d.). *Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM)*. Disponível em: [http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/o\\_atlas/idhm/](http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/o_atlas/idhm/)

Banda Piauiense Ganha Prêmio Internacional De Melhor Álbum. *O Dia*. Disponível em: <http://www.portalodia.com/noticias/piaui/banda-piauiense-ganha-premio-internacional-de-melhor-album-274766.html>

Barão Vermelho (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016 em <http://www.barao.com.br/>

Batumaré Contra a Maré (2007, Dezembro 3). *Anarcóticos. Votar Nunca Mais 99*. [mensagem de blogue]. Disponível em: <http://batumare.blogspot.pt/2007/12/anarcoticos-votar-nunca-mais-99.html>

Brasil Tem 21 Cidades no Ranking das Mais Violentas do Mundo; veja lista. G1. Disponível em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/01/brasil-tem-21-cidades-em-ranking-das-50-mais-violentas-do-mundo.html>

Bruno, T. (2015, Julho, 06). A Trajetória da Música Autoral Alternativa e sua Relação com o Jornalismo Cultural em Teresina-PI [ficheiro em vídeo]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PO\\_Y-fUNKn4](https://www.youtube.com/watch?v=PO_Y-fUNKn4)

Calil, R. & Terra, R. (2012, Junho 26). *Uma Noite em 67* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>

Calixto, V. (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <http://www.valciancalixto.com.br/>

Catarse (2014, Junho, 09). *Prensagem DVD Validuaté*. Disponível em: <https://www.catarse.me/dvdvaliduate>

Chiveta (2013, Março 14). *Entrevista. Josh [Bode Preto]*. Disponível em: <http://chiveta.com/2013/03/14/entrevista-josh-bode-preto/>

Cidade Verde (2009, Agosto, 12). *Frank Farias, Morador do Dirceu, Maior Vencedor de Festivais do Piauí* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FEfflt3SkCA>

Cifraclub (2013, Outubro, 11). *Entrevista Kiko Loureiro (Angra)* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ODRoeFVS5C8>

Costa, R. (2014, Outubro, 14). O Rock Morreu – e desta vez não há engano. *Veja*. Disponível: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/o-rock-morreu-e-desta-vez-nao-ha-engano/>

Court, R. (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016 em [http://ritchie.com.br/radar\\_radar/](http://ritchie.com.br/radar_radar/)

Demos Tapes Brasil. (2016, Setembro, 02). *Descubra o Maravilhoso Mundo do Rock Feito em Fita Cassete nos Anos 80 e 90* [mensagem de blogue]. Disponível em: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.pt/>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (s.d.). *Renato Piau*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/renato-piau>

Diretório Literário (s.d.). *A Verdade Sobre o Teresina é Pop*. Disponível em: [http://www.diretorioliterario.com/2015/08/a-verdade-sobre-o-teresina-e-pop\\_17.html](http://www.diretorioliterario.com/2015/08/a-verdade-sobre-o-teresina-e-pop_17.html)

Diretório Literário (s.d.). *Homepage*. [mensagem de blogue]. Disponível em: <http://www.diretorioliterario.com/>

Eita Piula (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <https://www.palcomp3.com/eitapiula/>

Eletrique Zamba (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016. Disponível em <https://soundcloud.com/eletrique-zamba>

Embrulhador (2015). *Embrulhador Apresenta Melhores da Música Brasileira*. Disponível em <http://www.melhoresdamusicabrasileira.com.br/>

Escuta Essa (2015, Julho, 15). *Banda Validuaté é a Mais Escutada em Teresina Segundo Spotify*. [mensagem de blogue]. Disponível em: <http://www.meionorte.com/blogs/escutaessa/banda-validuate-e-a-mais-escutada-em-teresina-segundo-mapa-da-spotify-315812>

Felix, V. (2015, Setembro, 15). Projeto Quer Reunir Gravações de Poesia em Vinil. *Brasileiros*. Disponível em <http://brasileiros.com.br/2015/09/projeto-quer-reunir-gravacoes-de-poesia-em-vinil/>

Frame (s.d.). *Deixa a Chuva Cair é Selecionado para o Short Film Corner*. Disponível em: <http://framme.com.br/novosite/?p=3286>

Fundação Nacional das Artes (s.d.). *Projeto Pixinguinha*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha>

Garcia, S. (2015, Maio, 01). Documentário Conta a Vida Desregrada de Carlos Imperial. *Época*. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/05/documentario-counta-vida-desregrada-de-carlos-imperial.html>

Geração Tristherezina (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <https://geracaotristherezina.bandcamp.com/>

Governo do Estado do Piauí (2012, Maio, 29). *Banda Piauiense Roque Moreira Terá Músicas em Longa-Metragem Canadense*. Disponível em: <http://www.piaui.pi.gov.br/terra-querida/noticias/id/4364>

Governo do Estado do Piauí (2016, Julho, 12). *Siec Abre Inscrições para Novos Projetos*. Disponível em: <http://www.piaui.pi.gov.br/noticias/index/categoria/2/id/26592>

História e Música no Piauí (s.d.). *Homepage*. [mensagem de blogue]. Disponível em: <http://maestrorochasousa.blogspot.pt/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (s.d.). *Aglomerados Subnormais. Informações Territoriais.* Disponível

em:

<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000015164811202013480105748802.pdf>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2016): *Cidades.* Disponível em <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=221100>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (s.d.). *Rendimento Nominal Mensal.* Disponível em: <http://7a12.ibge.gov.br/voce-sabia/vocabulario/1575-rendimento-nominal-mensal>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010). *Sinopse do Censo Demográfico 2010.* Disponível

em:

<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>

Keep It Simple Make It Fast (s.d.). *Projeto. A different Kind of Tension.* Disponível em <http://www.punk.pt/projeto-3/>

Kohn, S. (2012, Fevereiro, 24). Você se Lembra do mIRC? Ele Não Morreu! *Olhar Digital.* Disponível em: <http://olhardigital.uol.com.br/noticia/mirc-o-que-existe-la-hoje/25628>

Läjä Records (s.d.). *Homepage.* Disponível em: <http://laja.minestore.com.br/>

Legião Urbana (s.d.). *Homepage.* Consultado em 15.12.2016 em <http://www.legiaourbana.com.br/>

Lima, M. (2016, Janeiro, 17). Poemas de Felipe Nepomuceno e Thiago E. Captam Movimentos Migratórios da Imaginação. *O Globo.* Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/poemas-de-felipe-nepomuceno-thiago-captam-movimento-migratorio-da-imaginacao-15073857>

Megahertz (s.d.). *Homepage.* Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <https://www.palcomp3.com/MEGAHERTZ-THE/info.htm>

Menezes, G (2014, Março, 25). Isaac Bardavid: A Voz do Wolverine, Esqueleto e Outros Ídolos Pop. *O Globo.* Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/isaac-bardavid->

[voz-do-wolverine-esqueleto-outros-icone-pop-11950733](#)

MetalPI (2007, Abril, 15). *Monasterium 1994-2000*. [mensagem de blogue]. Disponível em: <https://metalpi.wordpress.com/2007/04/15/monasterium/>

Noletto, D. (2016, Abril, 29). Blues no Sertão. Identidade Forte e Peculiar do Guitarrista André de Sousa. OOlho. Disponível em: <http://noticias.oolho.com.br/noticia/2016/04/29/blues-no-sertao-identidade-forte-e-peculiar-do-guitarrista-andre-de-sousa/>

Nosso Gosto na Berlinda (s.d.). Homepage. [mensagem de blogue]. Disponível em: <http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/>

Os Paralamas do Sucesso (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016 em <http://osparalamas.uol.com.br/biografia/>

Os Radiofônicos (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <http://osradiofonicos.laoto.med.br/banda/>

Pereira, R. (2015, Agosto, 18). Festival Teresina é Pop 2015 Lança Programação. *Cidade Verde*. Disponível em: <http://cidadeverde.com/playlist/70842/festival-teresina-e-pop-2015-lanca-programacao>

Pereira, R. (2014, Fevereiro 05). Guardia Nova. A Banda Piauiense que Você Tem que Conhecer. *Cidade Verde*. Disponível em: <http://cidadeverde.com/playlist/56717/guardia-nova-a-banda-piauiense-que-voce-tem-que-conhecer>

Poty, C. (2008, Março, 18). Bandas Piauienses Lançam DVD Amostra Cumbuca Cultural. MEDPLAN. Disponível em: <http://arquivo.medplan.com.br/materias/15/5291.html>.

Presidência da República (1957). Lei nº 3244. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/LEIS/L3244.htm](http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/LEIS/L3244.htm)

Programa do Jô (2013, Novembro, 30). Zéu Britto Fala Sobre Validatê no Jô Soares.[ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8VkSf4zplKM>

Revestrés (s.d.). Homepage. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <http://www.revistarevestres.com.br/>



Rolim, J. (2015, Julho 13 ). *Um Suspiro de Rock* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BR4OF5MLB14>

Santos, L. (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016 em <http://www.lulusantos.com.br/>

Secretaria de Estado de Cultura do Piauí (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <http://www.cultura.pi.gov.br/>

Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. *Homepage*. Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/pi?codUf=19>

Sob Outro Olhar (2015, Dezembro, 3). *Meu Olhar Cultural. Um bate-papo com conjunto Roque Moreira e toda sua musicalidade* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HyPYCnTK2EQ>

Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (s.d.). *Centro*. Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/CENTRO-20151.pdf>

Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (s.d.). *SDU Centro/Norte*. Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-centronorte/>

Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (s.d.). *SDU Leste*: Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-leste/>

Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (s.d.). *SDU Sul*. Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-sul/>

Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (s.d.). *SDU Sudeste*. Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-sudeste/>

Silva, L. (2015, Dezembro, 15). Metal Nacional: segunda coletânea Terrorizer, da Europa. *Wiplash*. Disponível em: [http://whiplash.net/materias/news\\_796/235647.html](http://whiplash.net/materias/news_796/235647.html)

V-Road. *Homepage*. Consultado em 15.12.2016. Disponível em: <https://soundcloud.com/v-road>

Vianna, H. (2005, Setembro, 21). Barulho Doido. *Trip*. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/trip/barulho-doido>

Vianna, H. (2014, Agosto, 01). Vazio Cultural? No Piauí Não. *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/vazio-cultural-no-piaui-nao-13447872>

Waiselfisz, J. (2016). Mapa da Violência 2016. Homicídios Por Armas de Fogo no Brasil. Disponível via Flacso Brasil em: [http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016\\_armas\\_web.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf)

Ward, B. (2016, Agosto, 13). *Rock 50*. [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gln8kr-OxI&feature=youtu.be&t=8m5s>

Woerdenbag, J. (s.d.). *Homepage*. Consultado em 15.12.2016: <http://www.lobao.com.br/biografia.php>

## **Registros fonográficos por país - Brasil**

Adolfo, A. (1977). *Feito em Casa* [LP]. São Paulo: Artezanal

Angra (1993). *Angels Cry* [LP]. Londres: Polydor Records

Arnaldo, B. (1982). *Singing Alone* [LP]. São Paulo: Baratos Afins

Azevedo, G. & Valença, A. (1972). *Alceu Valença & Geraldo Azevedo*. [LP]. São Bernardo do Campo: Copacabana

Baby do Brasil (2015). [LP]. Menino do Rio. In: *A Menina Ainda Dança (Baby Sucessos)*.

(Faixa 9, 7m10s). (): Coqueiro Verde Records

Barão Verelho (1984). [LP]. Bete Balanço. In: *Maior Abandonado*. (Faixa 11, 3m33s). São Paulo: Warner Music

Ben, J. (1963). *Samba Esquema Novo*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips

- Ben, J. (1974). *Tábua de Esmeraldas*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips
- Blitz (1982). *Você Não Soube me Amar*. [Compacto]. Rio de Janeiro: EMI
- Boca Livre (1979). *Boca Livre* [LP]. São Paulo: Warner Music
- Buarque, F. (1966). [LP]. A Banda. In: *Chico Buarque de Holanda* (Faixa 1, 2m10s). Rio de Janeiro: Philips
- Campelo, C. (1959). *The Secret/ Estúpido Cupido*. [Compacto]. Rio de Janeiro: Odeon
- Carlos, R. (1963). *Splish Splash*. [LP]. Rio de Janeiro: CBS
- Chico Science & Nação Zumbi (1994). [CD]. Monólogo ao Pé do Ouvido. In: *Da Lama ao Caos*. (Faixa 1, 1m07s). Rio de Janeiro: Chaos
- Côrtes, L. & Ramalho, Z. (1975). *Paêbiru*. [LP]. Brighton: Mr. Bongo
- Costa, G. (1971). *Fa-tal – Gal a Todo Vapor*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips
- Clube da Esquina (1972). *Clube da Esquina*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips
- Court, R. (1983). *Vôo de Coração*. [LP]. Nova Iorque: Epic Records
- Disco de Bolso* (1972). [LP].
- Gang 90 & As Absurdettes (1983). [LP]. Nosso Louco Amor. In: *Essa Tal de Gang 90 & As Absurdettes*. (Faixa 1, 3m21s). Rio de Janeiro: RCA
- Gil, G. (1968). [LP] Domingo no Parque. In: *Gilberto Gil*. (Faixa 10, 3m46s). Rio de Janeiro: Philips
- Gil, G. (1972). *Expresso 2222*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips
- Legião Urbana (1989). *As Quatro Estações*. [LP]. Rio de Janeiro: EMI
- Legião Urbana (1985). *Legião Urbana*. [LP]. Rio de Janeiro: EMI

Lobo, E. (1970). [LP]. Ponteio. In: *Sérgio Mendes Presents Lobo* (Faixa 2, 3m05s). (): A&M Records

Los Hermanos (1999). [CD]. Anna Júlia. In: *Los Hermanos*. (Faixa 3, 3min32s). São Paulo: Abril Music

Mamonas Assassinas (1995). *Mamonas Assassinas*. [CD]. Rio de Janeiro: EMI

*Não São Paulo*. Vol. 1 (1985). [LP]. São Paulo: Baratos Afins

*Não São Paulo*. Vol. 2 (1987). [LP]. São Paulo: Baratos Afins

Novos Baianos (1972). *Acabou Chorare*. [LP]. Rio de Janeiro: Som Livre

Os Mutantes (1968). *Os Mutantes*. [LP]. Rio de Janeiro: Polydor

Os Paralamas do Sucesso (1986). *Selvagem?*. [LP]. Rio de Janeiro: EMI

Raimundos (1994). *Raimundos*. [CD]. São Paulo: Banguela Records:

Raimundos (1999). [CD]. Mulher de Fases. In: *Só nos Forevis*. (Faixa 5, 3m33s). São Paulo: Warner Music

Ricardo, S. (2001). [LP]. Beto Bom de Bola. In: *Quando Menos se Espera* (Faixa 6, 3m06s). Niterói: Niterói Discos

*Rock Grande do Sul* (1985). [LP]. Rio de Janeiro: RCA

RPM (1986). *Rádio Pirata Ao Vivo*. [LP]. Nova Iorque: Epic Records

RPM (1985). *Revoluções Por Minuto*. [LP]. Nova Iorque: Epic Records

RPM (1988). *Quatro Coiotes*. [LP]. Nova Iorque: Epic Records

*Rock Grande do Sul* (1985). [LP]. Rio de Janeiro: RCA

Santos, L. (1995). *Eu e Memê, Memê e Eu*. [CD]. Rio de Janeiro: RCA Records

- Secos & Molhados (1973). *Secos & Molhados*. [LP]. Rio de Janeiro: Continental
- Seixas, R. (1968). *Raulzito e os Panteras*. [LP]. Rio de Janeiro: EMI
- Seixas, R. (1973). *Krig-Ha Bandolo!*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips
- Sepultura (1996). *Roots*. [LP]. Nova Iorque: Roadrunner
- Vandré, G. (1966). [LP]. Disparada. In: *O Sorriso do Jair* (Faixa 1, 4m06s). Rio de Janeiro: Philips
- Veloso, C. (1967). [LP]. Alegria, Alegria. In: *Caetano Veloso* (Faixa 4, 2m48s). Rio de Janeiro: Philips
- Veloso, C. (1972). *Transa*. [LP]. Rio de Janeiro: Philips
- Woerdenbag, J. (1999). *A Vida é Doce*. [CD]. Rio de Janeiro: Universo Paralelo

## **Registros fonográficos por cidade - Teresina**

- A Sala da Brusca (s.d.). [MP3]. Teresina: Independente
- Aclive (2012). *Labirinto* [CD]. Teresina: Independente
- Aloha Haole (2014). *If You Wanna Dance* [CD]. Teresina: Independente
- Aloha Haole (2015). *The Fucking Summer Rain Fucked Up My Vacation* [MP3]. Teresina: Independente
- Aloha Haole (2015). *Double Song Toration* [MP3]. Teresina: Independente
- Amigos do Vigia (s.d.). [CD]. *Trazer Você Aqui*. Teresina: Independente
- Anarcóticos (1999). *Votar Nunca Mais* [Cassete]. Teresina: Independente

André de Sousa (2012). *André de Sousa & The Mojo Band* (2012) [CD]. Teresina: Independente

André de Sousa (2016). *Scoth no Breu* [MP3]. Teresina: Independente

Anno Zero (2004). *Another Pleasant Evening*. [CD]. (): Super Oil Records

Anno Zero (2006). *Another Level* [CD]. Teresina: Independente

Anno Zero (2014). *The Next Level* [CD]. Teresina: Independente

Avalon & Megahertz (1989). *Stop the fire /Technodeath* [LP]. Belo Horizonte: Cogumelo Produções

Bedtrip Clube (s.d.). *Bedtrip Clube* [MP3]. Teresina: Independente

Bedtrip Clube (2008). *Bedtrip Clube* [CD]. Teresina: Independente

Bia e os Becks (2016). *Todo Lascado* [CD]. Teresina: Independente

Bia e os Becks (2014). *Conto Amor* [CD]. Teresina: Independente

Bode Preto (2012). *Inverted Blood* [LP]. Vila Velha: Läjä Records

Bode Preto (2010). *Dark Night* [LP]. Vila Velha: Läjä Records

BR-316 (2015). *BR-316*. [MP3]. Teresina: Independente

Canis Vulgaris (2010). *Refém da Sutileza* [MP3]. Teresina: Independente

*Cantares* (1987). [LP]. Teresina: Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí.

Clínica Tobias Blues (2010). *Clínica Tobias Blues* [CD]. Teresina: Independente

Clínica Tobias Blues (2012). *Heróis Ressuscitam, Psicopatas Também*. [CD]. Teresina: Independente

Conjunto Roque Moreira (2003). *Amplitude Modulada*. [CD]. Teresina: Independente

Conjunto Roque Moreira (2006). *Sintonia da Mata* [CD]. Teresina: Independente

Conjunto Roque Moreira (s.d.). *Ao Vivo em Teresina* [CD]. Teresina: Independente

Dias, J. (1982). *Vai-e-vem das estrelas*. [Compacto]. Teresina: Discos Sapucaia

Edvaldo Nascimento (2015). *Rock 30* [CD]. Teresina: Independente

Estação Gandaia (s.d.). *A Mistura é a Arte do Tempero* [MP3]. Teresina: Independente

Flip (s.d.). [MP3]. Teresina: Independente

*FMPBEPI*. (1980). Teresina.

Fronteiras Blues (2015). *Entre o Céu e o Inferno* [MP3]. Teresina: Independente.

*Geleia Gerou* (1985). [LP]. Teresina: Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo.

Grupo Candeia (1986). *Suíte de Terreiro*. [LP]. Rio de Janeiro.

Guardia (2013). *EP Dois* [MP3]. Teresina: Independente.

Guardia (2013). *Guardia Nova* [MP3]. Teresina: Independente.

Guardia (2015). *Imperfei* [MP3]. Teresina: Independente.

Guardia (2011). *Quando Chegar* [MP3]. Teresina: Independente.

Hugo dos Santos (2016). *Hugo dos Santos* [MP3]. João Pessoa: Independente.

Hugo dos Santos (2015). *Longe é Aqui* [MP3]. Teresina: Independente.

*Independência ou Rock* (s.d.). [LP]. Teresina: ()

Káfila (1997). *Mais Perto Do Que Longe...Mas Ainda Falta Um Bocado*. [Cassete]. Teresina: Independente.

Káfila (1995). *Yellow Tape* [Cassete]. Teresina: Independente.

Lado 2 Estéreo (2001). *Liberation* [CD]. Recife: Independente.

Lado 2 Estéreo (2005). *Samba Bloody Samba* [CD]. (): ().

Lado 2 Estéreo (2003). *SambaqueTortoeOutrosRitmos* [CD]. (): ().

Madame Baterflai (2005). *Senhora ou Senhorita?* [CD]. Teresina: Independente.

Mano Crispim (2003). *O Homem do Amanhã* [CD]. Teresina: Independente.

Marlon e os Brandos (2011). *Psicodramatronic* (CD). Teresina: Independente.

Maverick 75 (2015). *Walking Alone* (CD). Rio de Janeiro: Independente.

Megahertz (2002). *Pyramidal Power* [CD]. Teresina: Independente.

Monasterium (1996). *Flowing Alive* (CD). Teresina: Independente.

Monasterium (1999). *Innocent Rise* [CD]. Timóteo: Demise Records

Monasterium (1998). *Inviolable* [Cassete]. Teresina/Parnaíba: Independente.

Narguilé Hidromecânico (s.d.). *Ainda Vivo* [CD]. Teresina: Independente.

Narguilé Hidromecânico (s.d.). *Com Gosto de Gás* [CD].

Narguilé Hidromecânico (1999). *Narguilé Hidromecânico* [CD]. Teresina: Independente.

Narguilé Hidromecânico (2001). *Poeirão* [CD].

Os Milionários (1965). *Os Milionários* [LP]. Teresina.



Os Radiofônicos (1998). *As Canções Que Eu Fiz Para Mim*. [CD]. Teresina: Independente.

Os Radiofônicos (2015). *Beibe* [CD]. Teresina: Independente.

Os Radiofônicos (2012). *E aí, Broto?* [CD]. Teresina: Independente.

Os Radiofônicos (2006). *Esse Som é Radiofônico* [CD]. Teresina: Independente.

Os Radiofônicos (2015). *Você Não Presta* [CD]. Teresina: Independente.

Ravel Rodrigues (2013). *Ravel Rodrigues* [CD]. Teresina: Independente.

Ravena (1999). *Lonely Noise*. [MP3]. Teresina: Independente.

Sambrasa (1968). *Sambrasa* [LP]. Fortaleza.

Scud (1993). *Shout* [Compacto vinil]. São Paulo: We Love Money.

Scud (1991). *Lampião* [Cassete]. Teresina: Independente.

Skate Aranha (2011). *Evil & Dead* [LP]. Vila Velha: Läjä Records.

SNI (1989). *Juventude Consumista* [Cassete]. Teresina: Independente

Taiguara Bruno (2012). *Eu Mesmo Sendo Sempre Eu* [CD]. Teresina: Independente

Teófilo (2001). *Teófilo Com Fusão* [CD]. Teresina: Independente

Teófilo (2005). *Teófilo Matulão* [CD]. Teresina: Independente

*The Winds of a New Millenium II* (1997). [CD]. Timóteo: Demise Records

Trinco (s.d.). *Até Outro Dia* [MP3]. Teresina: Independente

Valciã Calixto (2016). *Foda!* [MP3]. Teresina: 180 Selo Fonográfico

Valciã Calixto (2015). *Teoria do Abacaxi* [MP3]. Teresina: Independente

Validuaté (2009). *Alegria Girar* [CD]. Teresina: Bumba Records

Validuaté (2016). *Carnavali* [MP3]. Teresina: Independente

Validuaté (2013). *Este Lado Para Cima* [MP3]. Teresina: Independente

Validuaté (2008). *Pelos Pátios Partidos Em Festa* [CD]. Teresina: Independente

Validuaté (s.d.). *Validuaté*. [CD]. Teresina: Independente

Vênus (1986). *Vênus* [LP]. Teresina: Independente

V-Road (2013). *Wings of a Screamer* [CD]. Teresina: Independente

VII - FESPAPI: *Festival de Música Popular do Parque Piauí* (1982). [LP]. Teresina: Discos Sapucaia.

## **Anexos**

**Anexo 1 Bandas e artistas solo catalogados no âmbito do rock pop teresinense**

1	Nome	Atividades verificadas no período da investigação (2014-2016) <sup>291</sup>	Breve descrição	Membros <sup>292</sup>	Página do artista
2	Acesso	Não	<i>Reggae</i> com guitarras distorcidas. Obteve grande visibilidade no contexto analisado na primeira década do século XXI.	- Thales Brandt (bateria) - Jean Kesler (guitarra) - Alexandre Jr (baixo) - Vinicius Bean (teclado)	<a href="https://www.palcomp3.com/acesso/">https://www.palcomp3.com/acesso/</a>
3	Aclive	Sim	<i>Rock Pop</i> com fortes influências de bandas do <i>Brock</i> como <i>Engenheiros do Hawaii</i> e <i>Capital Inicial</i> . Alterna apresentações entre o trabalho autoral e <i>covers</i> .	- Ivo Solano (baixo) - JP Moreira (guitarra) - Lindomar Garcia (bateria) - Yuri Raphael (voz)	<a href="https://www.palcomp3.com/bandaaclive/">https://www.palcomp3.com/bandaaclive/</a>
4	Amigos do Vigia	Sim	<i>Rock Pop</i> com influências do <i>Brock</i> . Alternava o trabalho	Não consta	<a href="https://www.facebook.com/amigosdovigia/">https://www.facebook.com/amigosdovigia/</a>

<sup>291</sup> A partir da análise da programação veiculada no *Facebook* entre fevereiro de 2014 até abril de 2016.

<sup>292</sup> A mudança de membros nas bandas neste tipo de universo musical é uma constante. Tomou-se como referência principal para a lista dos integrantes das bandas aqui apresentadas as biografias contidas nas plataformas musicais já citadas, assim como os *sites* oficiais (quando era o caso). Quando não foi possível listar por estes meios, prosseguiu-se à consulta do material jornalístico que também compõem o acervo dessa tese. Em ocasiões excepcionais, não foi possível identificar os membros das bandas.

			autoral com <i>covers</i> . Emplacou, nos primeiros anos do século XXI, o <i>hit Trazer você aqui</i> .		
5	Banjo Kazuia	Sim	<i>Rock Pop</i> com muitas guitarras. Música com velocidade, para dançar.	- Anderson Germano (voz) - Felipe Gonçalves (guitarra) - Jalsom Maktub (guitarra) - Kevin Simmons (bateria)	<a href="https://www.palcomp3.com/banjokazuia/com-o-voce-esta/">https://www.palcomp3.com/banjokazuia/com-o-voce-esta/</a>
6	Boêmios Errantes	Não	<i>Rock Pop</i> com guitarras pesadas com alguma aproximação com o <i>heavy metal</i> . As letras em português e as influências do <i>Brock</i> ( <i>Engenheiros do Hawaii</i> , <i>Nenhum de Nós</i> , <i>Titãs</i> ) fornecem subsídios para enquadrar a banda nesse subgrupo.	- Thiago Esteves (guitarra) - Neto Azevedo (bateria) - Lucas Coimbra (baixo) - Leonardo Coimbra (vocal)	<a href="http://tnb.art.br/rede/bandaboeioserrantes">http://tnb.art.br/rede/bandaboeioserrantes</a>
7	Brigite Bardot	Não	Majoritariamente <i>cover</i> . Porém, além de contar com reconhecidos nomes da	Não consta	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tT8oIUbbvQ">https://www.youtube.com/watch?v=tT8oIUbbvQ</a>

			música piauiense (André de Sousa), foi a banda que popularizou um dos maiores <i>hits</i> locais, <i>Freak Lagarta</i>		
8	Cami Rabêlo	Não	Música <i>soft</i> , ocasionalmente encorpada com guitarras. A classificação no subgrupo justifica-se principalmente pela acessibilidade a um público mais amplo.	Carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/camirabelo">https://soundcloud.com/camirabelo</a>
9	Cochá	Sim	Sonoridade <i>reggae</i> com boa circulação pelos espaços musicais da cidade, inclusive os de <i>rock</i> . A acessibilidade da proposta artística justifica a classificação nesse subgrupo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luis Paulo (vocal/guitarra)</li> <li>- Lívio Nascimento (guitarra)</li> <li>- Amara Meneses (baixo)</li> <li>- Jéssica Sabino (teclado)</li> <li>- Rannyel Silva (sax)</li> <li>- Marcelo Campelo (Trompete)</li> <li>- Luiz Adriano (trombone)</li> <li>- Ramon Alves</li> </ul>	<a href="http://tnb.art.br/rede/cocha">http://tnb.art.br/rede/cocha</a>

				(percussão) - Marcus Torres (bateria)	
10	Danilo Rudah	Sim	O artista passou por destacadas bandas de <i>reggae</i> de Teresina como <i>Acesso</i> e <i>Karranka</i> , o que contribuiu para a forte influência deste gênero nos seus trabalhos. Atualmente, alia as suas raízes <i>reggae</i> com um combo de forte apelo <i>pop</i> . Fixou residência em Curitiba.	Carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/danilorudah">https://soundcloud.com/danilorudah</a>
11	Dário Marreiros	Sim	<i>Rock Pop</i> com fortes influências de MPB.	Carreira solo	<a href="http://tnb.art.br/rede/dariomarreiros">http://tnb.art.br/rede/dariomarreiros</a>
12	Don Corleone	Não	Influências de <i>rock</i> clássico. Alternava entre autoral e <i>cover</i> . A inclusão neste subgrupo se deve a acessibilidade para um público amplo, verificada no lançamento de <i>hits</i> como <i>Teresina</i>	Não consta	<a href="http://www.diariodopovo-pi.com.br/VerNoticia.aspx?id=6720">http://www.diariodopovo-pi.com.br/VerNoticia.aspx?id=6720</a>

			<i>Capital do Mundo e Pecado Original.</i>		
13	Edvaldo Nascimento	Sim	Um dos pioneiros do <i>rock</i> piauiense. Possui influência do <i>rock</i> mais clássico de bandas como <i>Led Zeppelin</i> no seu modo de tocar guitarra. Contudo, na análise da coletânea <i>Rock 30</i> , uma compilação com músicas de vários períodos da sua obra, percebe-se o caráter estético multifacetado, o que permite inserir o artista nesse subgrupo.	Carreira solo	<a href="http://www.tratore.com.br/um_artista.php?id=23143">http://www.tratore.com.br/um_artista.php?id=23143</a>
14	Flip	Sim	Na descrição do perfil na plataforma <i>Soundcloud</i> fala-se em um “projeto musical que envolve <i>rap</i> , <i>reggae</i> e <i>rock</i> ”.	- Felipe Flip (guitarra) - Lívio Nascimento (guitarra) - Anderson Medeiros (baixo) - Pedro Lucas (bateria) - DJ PTK	<a href="https://soundcloud.com/fliprrr">https://soundcloud.com/fliprrr</a>



				(DJ e Beats) - Lucas LP (vocal)	
15	Full House	Não	Forte influência do <i>hard rock</i> dos anos 80, como apontado na descrição do perfil do grupo no <i>site Agenda THE</i> . As letras em português e os espaços onde circularam apontam para o enquadramento nesse subgrupo.	- Emir Kal (vocal) - Fábio Benigno (teclado) - Fernando Muratori (guitarra) - Thiago Rocha (baixo) - Lucas Nanini (bateria)	<a href="http://www.agendathe.com.br/2012/06/autoral-em-destaque-banda-full-house.html">http://www.agendathe.com.br/2012/06/autoral-em-destaque-banda-full-house.html</a>
16	Full Reggae	Sim	Predominante mente <i>Reggae Roots</i> . O notável reconhecimento fora do nicho de <i>reggae</i> da cidade, a circulação em espaços consagrados e a produção de <i>hits</i> locais como <i>Toda Palavra</i> permitem o enquadramento nesse subgrupo.	- Flamed's Salazar (vocal/guitarra) - Belfort (guitarra/backing vocal) - Iago Dayvison (bateria) - Edilson Sousa (teclados) - Marcello Lima (baixo)	<a href="http://tnb.art.br/rede/fullreggae">http://tnb.art.br/rede/fullreggae</a>
17	In Nature	Sim	<i>Reggae-Pop-Rock</i> , com guitarras distorcidas e reconhecimento	- Matheus Targa (vocal) - Fabrício Nery	<a href="https://soundcloud.com/innature">https://soundcloud.com/innature</a>

			o e circulação fora do nicho de <i>reggae</i> .	(guitarra/backing vocal) - Anderson Medeiros (guitarra/backing vocal) - Bruno Rodrigues (violão) - Renan Melo (bateria)	
18	Karranka	Não	<i>Reggae-Pop-Rock</i> , guitarras distorcidas e reconhecimento e circulação fora do nicho de <i>reggae</i> .	- Danilo Rêgo (voz/guitarra) - Alan Araújo (bateria) - Edilson Sousa (Teclado) - Diego Montalvão (baixo)	<a href="https://www.palcomp3.com/karranka/">https://www.palcomp3.com/karranka/</a>
19	Locomotriz	Sim	Derivada da banda <i>Boêmios Errantes</i> , segue linha similar, com forte influência do <i>hard rock</i> e bandas do <i>Brock</i>	- Leonardo Coimbra (voz/guitarra) - Eduardo Wellington (guitarra/backing vocal) - Che (baixo) - Henrique (bateria)	<a href="https://www.facebook.com/locomotrizbanda/?fref=ts">https://www.facebook.com/locomotrizbanda/?fref=ts</a>
20	Machado Jr.	Sim	Veterano do <i>rock</i> e da música teresinense. Segundo o seu perfil na plataforma	Carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/machado-junior">https://soundcloud.com/machado-junior</a>

			<i>Soundcloud</i> , é um dos compositores mais gravados do Estado. Passeia por diversos gêneros musicais locais ( <i>baião</i> ) e transnacionais ( <i>hip hop</i> ). A inserção nesse grupo se deve à visibilidade que o artista possui no conjunto geral analisado.		
21	Madalena´ Soul	Sim	Música autoral e performática com um certo minimalismo, calcada em pegadas <i>pop</i> e de <i>blues</i> . Alterna-se entre <i>covers</i> e material autoral.	- Ítalo Gaioso (voz) - Jéssica Sabino (teclados) Wallyson Douglas (violão)	<a href="https://soundcloud.com/madalenasoul/se-eu-fosse-perfeito">https://soundcloud.com/madalenasoul/se-eu-fosse-perfeito</a>
22	Madame Baterflai	Não	Influência do <i>Brock</i> . Teve boa visibilidade na cidade no início do século XXI. Alternava nas apresentações música <i>cover</i> com o seu material autoral.	- Hermano Medeiros (voz/guitarra) - Gabriel Medeiros (baixo) - Daniel Campos (bateria) - Xicovai (guitarra)	<a href="https://www.palcomp3.com/madamebaterflai/">https://www.palcomp3.com/madamebaterflai/</a>
23	Mano	Não	<i>Rock</i> com	- Fabrício	<a href="http://www.last">http://www.last</a>

	Crispim		influências de bandas marcantes da década de 90 e 2000 no Brasil como <i>O Rappa</i> e <i>Charlie Brown Júnior</i> , onde o <i>hip hop</i> se fazia presente. Foi bastante reconhecida em Teresina na primeira década do século XXI por conta de <i>hits</i> locais como <i>O Homem do amanhã</i> e <i>Bem Melhor</i> .	Azriel (voz) - Cláudio Hammer (bateria) - Lennon XP (teclado) - Paulo Utti (baixo) - Cláudio Saint-Martin (guitarra)	<a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Mano+Crispin">.fm/pt/music/Mano+Crispin/+wiki</a>
24	Marlon e os Brandos	Sim	Influência do <i>Brock</i> . Alternava o trabalho autoral com <i>covers</i> .	- Marlon Rodner (voz) - Felipe de Sousa (guitarra) - Cláudio Luz (baixo) - Caio Galvão (bateria)	<a href="https://www.facebook.com/MarlonEOsBrandos/">https://www.facebook.com/MarlonEOsBrandos/</a>
25	Martini Cadilac	Sim	<i>Rock Pop</i> com influências anglo-saxônicas mais voltadas para um som <i>vintage</i> . A circulação por espaços mais associados a uma	- Kléber Ribeiro (bateria) - Jucélio “Juca” Cavalcante (guitarra/voz) - Cássio Mineiro (baixo)	<a href="https://www.facebook.com/pg/martinecadilac/about/">https://www.facebook.com/pg/martinecadilac/about/</a>

			programação de maior apelo <i>pop</i> justificam a inserção da banda nesse subgrupo.	- Neto Carvalho (guitarra)	
26	Origem D3mi	Não	<i>Rock Pop</i> com forte influência do <i>heavy metal</i> , como sublinhado no perfil da banda na plataforma <i>Toque no Brasil</i> . A inserção nesse subgrupo se justifica sobretudo pelas letras em português.	- Duff Roses (guitarra) - Douglas Lima (vocal) - Iago Dayvison (bateria) - Lucas Coimbra (baixo)	<a href="http://tnb.art.br/rede/origemd3mi">http://tnb.art.br/rede/origemd3mi</a>
27	Os Ordinários	Sim	<i>Rock pop</i> com algumas influências de <i>indie rock</i> . Possui membros egressos de grupos de destaque no cenário musical teresinense como <i>Madame Baterflai</i> , <i>Aclive</i> e <i>Clínica Tobias Blues</i> .	- Hermano Medeiros (voz/guitarra) - Daniel Campos (bateria) - Edilson de Sousa (teclados) - Sandro Sertão (baixo)	<a href="https://soundcloud.com/ordinarios-ordinarios">https://soundcloud.com/ordinarios-ordinarios</a>
28	Outros Versos	Não	<i>Rock pop</i> com guitarras mais pesadas alternando com canções mais <i>soft</i> em	- Cristiano (guitarra) - Antônio (guitarra) - Ari (voz) - François	<a href="http://www.agedathe.com.br/grupos-e-bandas.html">http://www.agedathe.com.br/grupos-e-bandas.html</a>

			formato acústico.	(baixo) - Cildo Jr (bateria)	
29	Planezza	Não	<i>Rock pop</i> com influências de <i>indie-rock</i> .	- Luiz Duailibe (não consta) - Neto Vila-Rica (não consta)	<a href="http://www.agedathe.com.br/2012/05/autoral-em-destaque-planneza.html">http://www.agedathe.com.br/2012/05/autoral-em-destaque-planneza.html</a>
30	Projeto 28 Dias	Não	Canções lançadas por músicos de destaque em Teresina como Tiago Peixoto, André Melo e Vinícius Carvalho. As canções são interpretadas por vários nomes conhecidos do cenário musical alternativo teresinense.	- Tiago Peixoto (cordas) - Vinícius Carvalho (ritmo) - André Melo (cordas, teclas e produção)	<a href="https://soundcloud.com/28dias">https://soundcloud.com/28dias</a>
31	Rocksim	Não	Apesar das influências de <i>rock</i> clássico, a banda é enquadrada neste subgrupo devido à sonoridade mais próxima de um padrão associado ao <i>rock pop</i> , vide o <i>hit</i> local <i>Mamacita</i> .	- Nena José (guitarra) - Winston Fred (bateria) - Fábio Lemos (guitarra) - Tita (baixo)	<a href="https://www.palcomp3.com/rocksim/info.html/">https://www.palcomp3.com/rocksim/info.html/</a>
32	Taiguara Bruno	Sim	Apesar de também dialogar com	Carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/taiguara-bruno">https://soundcloud.com/taiguara-bruno</a>

			os ritmos e tradições musicais nordestinas, o trabalho do autor se enquadra de forma predominante no <i>rock pop</i> . É um dos principais novos nomes da música piauiense surgidos na segunda década do século XXI. O músico também é cineasta e documentarista .		
33	Teófilo	Sim	Um dos principais nomes do <i>rock</i> e da música piauiense. Oriundo da cidade de Parnaíba, obteve grande sucesso no início do século XXI com dois álbuns recheados de <i>hits</i> locais: <i>Com Fusão</i> (2001) e <i>Matulão</i> (2005). Na	Carreira solo	<a href="http://www.teofilolima.com.br/">http://www.teofilolima.com.br/</a>

			altura de finalização dessa tese, era superintendente e de cultura da cidade de Parnaíba-PI.		
34	Threis	Sim	Projeto do multi-instrumentista Thiago Reis. Alterna produção própria e material autoral nos concertos. Foi um dos primeiros artistas do <i>rock</i> independente teresinense a lançar um DVD.	- Thiago Reis (voz/bateria) - Neto Carvalho (guitarra) - Robertha Brandão (voz/baixo)	<a href="http://tnb.art.br/rede/threis-1982">http://tnb.art.br/rede/threis-1982</a>
35	Veia Sônica	Sim	Segundo a descrição no perfil do grupo na plataforma <i>Palco MP3</i> , faz um som <i>rock</i> com pitadas de MPB.	- George Macêdo (voz) - Cauê de Lima (baixo) - Ricardo Alencar (guitarra) - Anderson Almeida (bateria)	<a href="https://www.palcomp3.com/bandaveiasonica/info.htm">https://www.palcomp3.com/bandaveiasonica/info.htm</a>
36	Zona de Atrito	Não	Segundo o perfil na plataforma <i>Toque no Brasil</i> , a sonoridade é calcada num diálogo entre o	- Diego Araújo (bateria) - Kelson Maia (baixo) - Jason Tales	<a href="http://tnb.art.br/rede/zonadeatrito-the">http://tnb.art.br/rede/zonadeatrito-the</a>



			<i>pop e o reggae.</i>	(voz/guitarr a) - Neto (guitarra)	
--	--	--	------------------------	--	--

*Anexo 2 Projetos catalogados no âmbito do indie rock teresinense*

	Nome	Atividades verificadas no período da investigação (2014-2016)	Breve descrição	Membros	Página do artista
1	Aero	Sim	As influências principais da banda são o <i>rock</i> alternativo das décadas de 1980 e 1990 segundo descrição do projeto <i>Autoral em Destaque</i> , do site <i>Agenda THE</i> .	- Arthur Raulino (vocal) - Yuri Cavalcante (guitarra) - Victor Maia (guitarra) - Daniel Braga (guitarra) - Flávio Lopes (bateria)	<a href="http://www.agenda.the.com.br/2012/03/projeto-autoral-em-destaque-aero.html">http://www.agenda.the.com.br/2012/03/projeto-autoral-em-destaque-aero.html</a>
2	Anna Werther	Sim	<i>Post rock</i> instrumental, seguindo uma tendência iniciada em Teresina na primeira década do século XXI com o surgimento da banda <i>Wake Up, Killer!</i>	- Fragne Moraes (vocal) - Eduardo Andrade (baixo) - Lucas Martins (bateria)	<a href="https://soundcloud.com/anna-werther">https://soundcloud.com/anna-werther</a>
3	Atun	Não	Referências várias do universo <i>indie rock</i> num <i>mix</i> com influências brasileiras, de <i>funk</i> carioca à bossa nova.	- Fábio Freitas (bateria) - Alan Douglas (guitarra/teclado) - Léo Freire (guitarra/teclado/vocais) Alan Átila (baixo) Mitzi (vocais)	<a href="http://alandouglas.ms.tnb.art.br/">http://alandouglas.ms.tnb.art.br/</a>
4	Audiotape	Sim	Segundo o perfil na plataforma <i>Soundcloud</i> , consiste numa	- Cleyson Gomes (vocal e guitarra) - Cássio	<a href="https://soundcloud.com/audiotape">https://soundcloud.com/audiotape</a>

			banda de <i>rock</i> alternativo com influências várias, sejam elas nacionais ou internacionais.	Duarte (guitarra e backing vocals) - Thiago (baixo e backing vocals) - Evelyn Karinne (bateria)	
5	Bedtrip Clube	Não	Um dos mais importantes projetos do <i>indie rock</i> de Teresina no século XXI. A sonoridade também partia do universo alternativo anglo-saxônico e dialogava com vários gêneros brasileiros. Possuiu várias formações em torno dos irmãos Arthur e Caio Sousa.	- Arthur Sousa (guitarra/vocal/teclados) - Caio Souza (guitarras) - Vinnie B (baixo) - Lucas Gaspar (bateria) - Javé Monte (percussão)	<a href="http://www.agendathe.com.br/2010/09/downloadeo-bedtrip-clube.html">http://www.agendathe.com.br/2010/09/downloadeo-bedtrip-clube.html</a>
6	Bill Marte	Não	Influências do <i>rock</i> alternativo brasileiro do século XXI. Guitarras leves e bem articuladas.	- Dyego Lisboa (bateria) - Daniel Henrique (guitarra/baixo/vocal) - Istanislan Fernandes (guitarra/vocal)	<a href="http://www.agendathe.com.br/2011/08/projeto-autoral-em-destaque-banda-bill.html">http://www.agendathe.com.br/2011/08/projeto-autoral-em-destaque-banda-bill.html</a>
7	Canis Vulgaris	Sim	Na sonoridade a banda promove	- Jan Pablo - Pablo Sérvio	<a href="https://soundcloud.com/canis-">https://soundcloud.com/canis-</a>

			um diálogo entre <i>indie rock</i> e elementos da música eletrônica. É um dos vários duos que começam a surgir no <i>rock</i> em Teresina principalmente a partir da primeira década do século XXI.		<a href="#">vulgaris</a>
8	Cigarretes Over	Sim	Com uma estética calcada na música eletrônica experimental, é o projeto-solo de Fabiano de Cristo, vocalista da <i>Tequinoise</i> , uma importante banda do <i>indie rock</i> teresinense nos anos 2000.	- Fabiano de Cristo (projeto-solo)	<a href="https://cigarettesover.bandcamp.com/">https://cigarettesover.bandcamp.com/</a>
9	Devotchka	Não	Banda <i>cover</i> de <i>indie rock</i> que surge no início do século XXI. Abrigou nomes que participariam de vários projetos deste subgrupo posteriormente.	Não consta	Não consta
10	DJ Barão	Sim	Trabalho-solo de Guilherme Jimbo, membro de várias bandas do <i>rock</i> autoral de Teresina. É calcado na música eletrônica com utilização intensa de <i>samplers</i> .	- Guilherme Jimbo (projeto-solo)	<a href="https://soundcloud.com/guilhermecerqueira">https://soundcloud.com/guilhermecerqueira</a>

11	Eufrásia	Sim	Segundo a biografia na plataforma <i>Toque no Brasil</i> , a banda parte de uma sonoridade calcada no <i>rock</i> alternativo que busca dialogar com vários outros gêneros, inclusive brasileiros.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- André Ribeiro (vocal/violão/guitarra)</li> <li>- Ivis Ruan (contrabaixo)</li> <li>-Filipe Augusto (bateria)</li> <li>- André Wilker (teclado)</li> <li>- Jonatas Henrique (guitarra/voz)</li> </ul>	<a href="http://tnb.art.br/rede/eufrasiabanda">http://tnb.art.br/rede/eufrasiabanda</a>
12	Flores Radioativas	Sim	Na biografia contida na plataforma <i>Palco MP3</i> é sublinhado o fato de a banda ter como referência principal o <i>rock</i> alternativo. Integrou o coletivo <i>Geração Tristhezina</i> .	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Joniel Santos (guitarras e vocais)</li> <li>- Jairon Felipe (bateria)</li> <li>- Felipe Willamy (baixo)</li> </ul>	<a href="https://www.palco.mp3.com/floresradioativas/">https://www.palco.mp3.com/floresradioativas/</a>
13	Freitas	Sim	José de Freitas, músico que participou de vários projetos autorais e <i>covers</i> de destaque na cena de <i>rock</i> teresinense dos anos 2000. <i>Lisbela, La Folie e Último Romance</i> são alguns deles.	- José de Freitas (projeto-solo)	<a href="https://soundcloud.com/freitasts">https://soundcloud.com/freitasts</a>
14	Guardia	Sim	Um dos projetos de maior destaque de Teresina na segunda década do século XXI. O	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jan Pablo (programações, arranjos e guitarras)</li> <li>- Cavalcante</li> </ul>	<a href="http://www.guardia.net.br/discografia.html">http://www.guardia.net.br/discografia.html</a>

			diálogo entre <i>indie rock</i> e MPB é notório neste trabalho. Figurou em diversas listas de melhores produções nacionais a partir do ano de 2013.	Veras (voz)	
15	Hugo dos Santos	Sim	Um dos principais nomes da música piauiense na segunda década do século XXI. Participou de projetos importantes como o <i>Trinco</i> . Na sua sonoridade, o diálogo entre <i>rock</i> alternativo e música brasileira se faz bastante presente.	- Hugo dos Santos (projeto-solo)	<a href="https://hugodossantos.bandcamp.com/releases">https://hugodossantos.bandcamp.com/releases</a>
16	Interface	Não	Projeto que alternava autoral e <i>cover</i> no início do século XXI. Reuniu alguns nomes que se destacariam posteriormente no <i>indie rock</i> de Teresina como Guilherme Jimbo e Sandro Sertão.	Não consta	Não consta
17	La Folie	Sim	Na biografia na plataforma <i>Soundcloud</i> a banda enquadra sua sonoridade dentro do <i>rock</i> alternativo. Letras em português e	- Freitas (guitarra e voz) - Neto Carvalho (guitarra) - Fabrício Neves (baixo) - Cerley Nildo	<a href="https://soundcloud.com/lafolieband">https://soundcloud.com/lafolieband</a>

			muitas menções à tradição musical popular brasileira.	(trompete e teclado) - Marvin Lima (bateria)	
18	Lisbela	Não	A banda tinha uma sonoridade calcada no <i>indie rock</i> e gêneros brasileiros como o <i>brega</i> . Teve várias formações.	- Freitas (guitarras, vocais) - Tahiana (teclados) - Filipe Poty (guitarras) Kleverson (baixo) Gondim (bateria)	Não consta
19	Long Tomorrow	Sim	Projeto-solo calcado no <i>post rock</i> de Alan Douglas, músico que participou de várias bandas no universo roqueiro autoral de Teresina.	- Alan Douglas (projeto-solo)	<a href="https://soundcloud.com/longtomorrow">https://soundcloud.com/longtomorrow</a>
20	Mr. Potato Head	Sim	Projeto em formato duo calcado na música eletrônica experimental.	- Tom (sintetizadores e vocais) - Walter (guitarra)	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Mr.+Potatohead">http://www.last.fm/pt/music/Mr.+Potatohead</a>
21	Natea	Não	<i>Rock</i> alternativo com guitarras mais barulhentas e que manteve atividades na primeira década do século XXI.	Não consta	Não consta
22	Nelson Theresa Café	Não	Teve várias formações no formato mais clássico com guitarras, bateria, vocais e baixo. Finalizou as atividades como	- Jucélio Júnior (guitarras e computadores) - Guilherme Jimbo (guitarras e computadores)	<a href="https://www.palcomp3.com/ntcafe/">https://www.palcomp3.com/ntcafe/</a>

			um duo mais experimental.		
23	Növa	Sim	Uma das bandas precursoras do <i>rock</i> alternativo em Teresina no século XXI. Guitarras mais barulhentas marcam a sonoridade.	- João José (guitarra e voz) - Sérgio Lemos (bateria) - Fernando Castelo Branco (baixo) - Rubens Lerneh (guitarra)	<a href="http://tnb.art.br/rede/noova">http://tnb.art.br/rede/noova</a>
24	No Essence	Não	<i>Rock</i> alternativo pós- <i>grunge</i> conforme biografia na plataforma <i>Palco MP3</i> .	- Rodrigo Sobral (voz) - Neto Carvalho (guitarra) - José Reis (guitarra) - Júnior Astúcia (baixo)	<a href="https://www.palcoomp3.com/noessence/info.htm">https://www.palcoomp3.com/noessence/info.htm</a>
25	Perduvoyage	Sim	Vocal feminino, letras em inglês e sonoridade eletrônica. Uma das principais novidades da segunda década do século XXI no meio alternativo de Teresina.	- Lívia Lima (projeto-solo)	<a href="https://soundcloud.com/perduvoyage">https://soundcloud.com/perduvoyage</a>
26	Soma!	Não	Referências do <i>rock</i> alternativo. Sonoridade simples, amparada na clássica tríade guitarra-baixo-bateria.	- Fernando Fernandes (voz) - Yuri Cavalcante (guitarra) - Victor Maia (baixo) - Cairo Rocha (bateria)	<a href="https://www.palcoomp3.com/somapi/info.htm">https://www.palcoomp3.com/somapi/info.htm</a>
27	Tequinoise	Não	Um dos mais referenciados	- Fabiano de Cristo	Não consta



			projetos do <i>indie rock</i> pelos agentes consultados nessa investigação. Sonoridade altamente influenciada pelo <i>pós-punk</i> .	(Guitarra e vocal) - Juliano (bateria) - Vinnie B (baixo) Milena (teclados)	
28	The Reid	Não	Guitarras mais pesadas. Manteve atividades na primeira década do século XXI.	Não consta	Não consta
29	Trinco	Não	<i>Rock</i> alternativo, música eletrônica, letras em português e o diálogo com a tradição musical popular brasileira fizeram desta banda uma das mais importantes do segmento alternativo em Teresina no século XXI. Hugo dos Santos e Jan Pablo, que partiriam para projetos de destaque posteriormente (o primeiro em carreira-solo e o segundo no duo <i>Guardia</i> ), compuseram a formação do <i>Trinco</i> .	- Hugo dos Santos (vocal e guitarras) - Jan Pablo (guitarra) - Leonardo (baixo) - Dimitri (baixo e teclado) - Lucas Samuel (bateria) - Joniel Filho (não-especificado)	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Trinco/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Trinco/+wiki</a>
30	Ultra Mega Master	Não	Outro duo que surge na segunda década do século	- Maurício Munk (guitarras)	<a href="http://www.last.fm/pt/music/UltraMegaMaster/+wi">http://www.last.fm/pt/music/UltraMegaMaster/+wi</a>

			XXI. Utilizaram um <i>video game playstation</i> para a base de várias canções.	- Arthur Sousa (teclados, sintetizadores e <i>samplers</i> )	<a href="#">ki</a>
31	Undead Electric Hyena	Sim	Projeto calcado na música eletrônica e de caráter mais experimental.	- Rony (projeto-solo)	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Undead+Electric+Hyena/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Undead+Electric+Hyena/+wiki</a>
32	Wake Up, Killer!	Sim	Um dos principais nomes do cenário alternativo de Teresina no século XXI. Proposta calcada no <i>post rock</i> instrumental. Foi um dos principais responsáveis pelo início de uma tendência importante na segunda década do século: o aparecimento de bandas de <i>rock</i> instrumental.	- Guilherme Cerqueira (guitarra) - Alan Douglas (bateria) - Caio Bruno (baixo) Norberto Wildson (guitarra) Má Companhia (VJ)	<a href="http://tnb.art.br/rede/wuk">http://tnb.art.br/rede/wuk</a>

**Anexo 3 Projetos catalogados no âmbito dos híbridos**

	Nome	Atividades verificadas no período da investigação (2014-2016)	Breve descrição	Membros	Página do artista
1	A Sala da Brusca	Sim	A psicodelia setentista roqueira mesclada a diversas variantes musicais, entre as quais gêneros brasileiros, compõem a proposta da banda, segundo biografia na plataforma <i>Toque no Brasil</i> .	-Alexandre Melo (vocal) - Carlos Eduardo (guitarra) - Telmo Belisário (bateria) - Ramon Rodrigues (baixo) - Rafael Franco (percussão)	<a href="http://asaladabrusca.tnb.art.br/">http://asaladabrusca.tnb.art.br/</a>
2	Alcaçuz	Sim	O <i>rock</i> suingado é o elemento transversal de uma proposta sonora que amalgama múltiplas referências musicais, inclusive brasileiras. Destacou-se no cenário alternativo roqueiro de Teresina na segunda década do século XXI.	- Pedro Bem (guitarra e voz) - Rafael Ribeiro (baixo e voz) - Javé Montochô (bateria)	<a href="http://tnb.art.br/rede/alcacuz">http://tnb.art.br/rede/alcacuz</a>
3	Estação Gandaia	Sim	A mescla de estilos, “do <i>rock</i> psicodélico ao regional”, é o que marca a proposta	- Débora Cristina (cumadi) (vocal) - Amara	<a href="http://bandaestacaoandaia2014.blogspot.pt/2014/04/blog-post.html">http://bandaestacaoandaia2014.blogspot.pt/2014/04/blog-post.html</a>

			da banda, segundo biografia no seu blogue oficial.	Meneses (guitarra/violão/cavaquinho) - Neza Nóbrega (baixo) - Kleyton Costa (guitarra) - Rubens Figueiredo (bateria) - Barão Vieira (percussão) - Juniel Pereira (teclado)	
4	Batuque Elétrico	Sim	Segundo o blogue oficial, possui uma proposta que tem como base a articulação do <i>funk</i> e <i>samba rock</i> com gêneros ligados à tradição musical brasileira ( <i>bossa</i> ), nordestina ( <i>maracatu</i> ) e outros gêneros transnacionais ( <i>soul</i> e <i>reggae</i> ). O vocalista do grupo, Ricardo Totte, é um dos mais destacados agentes na articulação da música autoral de Teresina a partir do coletivo <i>Cumbuca Cultural</i> .	- Ricardo Totte (voz) - Cildo Jr. (bateria) - Zé Reis (baixo) - Mário Araújo (guitarra) - Leone Vinícios (teclado)	<a href="http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico">http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico</a>
5	Bia e os Becks	Sim	A banda busca trabalhar um combo de	- Bia Magalhães (vocal)	<a href="https://soundcloud.com/biaeosbeck">https://soundcloud.com/biaeosbeck</a>

			<p>influências que tem como base <i>funk</i>, <i>soul</i> e <i>rock and roll</i>, associando estes gêneros à sua “essência brasileira e nordestina”, segundo biografia contida na plataforma <i>Soundcloud</i>. É um dos projetos musicais de maior destaque na segunda década do século XXI em Teresina.</p>	<p>- Mário Araújo (guitarra) - Rafael Franco (percussão) - Lucas Coimbra (baixo) - Rômulo Vieira (bateria)</p>	
6	Captamata	Não	<p>A proposta da banda baseou-se na mescla da sua revisitação e atualização da cultura tradicional nordestina – música, poesia e temáticas – com gêneros transnacionais como o <i>rock</i>. Participou do primeiro DVD conjunto de artistas do <i>rock</i> piauiense, o <i>Amostra Cumbuca Cultural</i> (2007).</p>	Não consta	Não consta
7	Carnaubanos da Frinteira	Não	<p>Segundo biografia na plataforma <i>Palco MP3</i>, o grupo tem como proposta a</p>	<p>- Alex Moreira (baixo) - Ranilo Cabral (guitarra) - Jairon Fil</p>	<p><a href="http://tnb.art.br/rede/carnaubanosdafronteira">http://tnb.art.br/rede/carnaubanosdafronteira</a></p>

			reinvenção do regionalismo nordestino a partir de uma linguagem universal. O <i>rock</i> , neste sentido, é um elemento importante na sua proposta artística.	(bateria) - Marcos Silva (vocal)	
8	Conjunto Roque Moreira	Sim	Um dos mais importantes nomes da variante roqueira de Teresina conhecida como <i>rock</i> regional. Participou do coletivo <i>Cumbuca Cultural</i> . Seu álbum <i>Sintonia da Mata</i> (2006), recheado de <i>hits</i> locais, é um dos mais importantes da história do <i>rock</i> piauiense.	- Daniel Hulk (voz/zabumba/guitarra) - Baibai (baixo/voz) - Anderson Canibal (bateria/voz) - Arnaldo Pacovan (percussão/teclado/voz) - André de Sousa (guitarra/voz)	<a href="http://roquemoreira.tnb.art.br/">http://roquemoreira.tnb.art.br/</a>
9	Doce de Sal	Sim	A banda fez parte do coletivo <i>Geração Tristherezina</i> e teve como integrante Valcião Calixto, um dos artistas piauienses cujo trabalho foi mais mencionado na imprensa alternativa brasileira no ano de 2016. O grupo articula o <i>punk rock</i> com sonoridades	- Lucas (bateria) - Guilherme (baixo) - Valcião Calixto (guitarra/voz)	<a href="https://soundcloud.com/doce-de-sal">https://soundcloud.com/doce-de-sal</a>

			populares brasileiras, nomeadamente o Axé baiano, articulação que eles denominaram de <i>Axé Punk</i> .		
10	Elétrique Zamba	Sim	Projeto que conta com Fábio Crazy, lendário vocalista do Narguilé Hidromecânico. Uma mescla de gêneros – <i>samba, jazz, funk, soul</i> compõe a proposta desse trio de insólita formação instrumental (guitarras e <i>pick ups</i> ).	- Lívio Nascimento (guitarra) - Fábio crazy (guitarra e voz) - Thiago Doh ( <i>pick ups</i> )	<a href="https://soundcloud.com/eletrique-zamba">https://soundcloud.com/eletrique-zamba</a>
11	Eletrosilva	Não	Música eletrônica e diversos gêneros transnacionais e brasileiros são a tônica da proposta deste duo do início do século XXI.	- Fábio Crazy (guitarra, lixadeira de ferro e vocal) - Nena José (guitarra, beats e vocal).	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Eletrosilva/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Eletrosilva/+wiki</a>
12	Eu Capiáu	Sim	A banda tinha uma proposta que mesclava gêneros tradicionais nordestinos e a arte circense. As apresentações ao vivo eram um ponto alto. Revelou músicos que mantiveram importantes atividades no	Não consta	<a href="https://myspace.com/eucapiau/music/album/eu-c-piau-demo-13302092">https://myspace.com/eucapiau/music/album/eu-c-piau-demo-13302092</a>

			cenário musical piauiense, entre os quais Cavalcante Veras (Guardia) e Ravel Rodrigues.		
13	Fabulah	Sim	Sonoridade suave com instrumentos percussivos, flautas e cordas.	Não consta	<a href="https://soundcloud.com/fabulah/gior-danno-bruno">https://soundcloud.com/fabulah/gior-danno-bruno</a>
14	Fragmentos de Metrópole	Não	Segundo biografia no perfil na plataforma <i>Last FM</i> , a banda constrói sua sonoridade e proposta lírica a partir de uma articulação entre <i>psicodelia</i> , <i>blues</i> e elementos brasileiros como a <i>bossa nova</i> .	- Nana (vocal) - Alexandre (vocal) - Fernando (guitarra) - Milson (guitarra) - André (baixo) - Telmo (bateria)	<a href="http://fragmentosdemetropole.blogspot.pt/">http://fragmentosdemetropole.blogspot.pt/</a>
15	Gramophone	Sim	Um combo de influências baseado no <i>classic rock</i> , cânones da MPB e novos nomes do universo musical independente marca a proposta da banda, segundo biografia na plataforma <i>Soundcloud</i> . Emplacou o <i>hit</i> local <i>Suco de Tangerina</i> na segunda metade dos anos 2000.	- Rigoberto Lima (vocal/guitarra) - Márcio Pessoa (guitarra) - Cláudio Luz (baixo) - Neto Carvalho (guitarra) - Caio Galvão (bateria)	<a href="https://soundcloud.com/banda-gramophone">https://soundcloud.com/banda-gramophone</a>
16	Hernane Felipe	Sim	Cunhou o termo “utopiauiense” para designar a	carreira solo	<a href="http://tnb.art.br/rede/hernanefelipe">http://tnb.art.br/rede/hernanefelipe</a>



			<p>sua produção, onde “a partir dos sons de raiz surgem novas possibilidades de criação musical (<i>fusion music</i>) e nasce a possibilidade de diálogo de ideias, ritmos, inovação”. Além da carreira-solo, foi vocalista do grupo <i>Narguilé Hidromecânico</i>.</p>		
17	Lado 2 Estéreo	Não	<p>Um dos mais importantes projetos musicais piauienses surgidos no século XXI, alcançou algumas das mais importantes façanhas dentro do segmento analisado nessa investigação. Formado por remanescentes do grupo <i>Monasterium</i>, o duo articulou uma proposta artística que manuseava com exímia destreza referências brasileiras e transnacionais.</p>	<p>- Juliano Lima (bateria) - Josh S. (voz e guitarra)</p>	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Lado+2+Est%C3%A9reo">http://www.last.fm/pt/music/Lado+2+Est%C3%A9reo</a>
18	My Fuá Band	Sim	<p>Um combo com inúmeras referências, sejam</p>	Não consta	<a href="https://www.facebook.com/MyFuaBand/">https://www.facebook.com/MyFuaBand/</a>

			brasileiras, nordestinas ou transnacionais, como fica evidenciado na biografia contida na página da plataforma <i>Facebook</i> : “Forrock Sambado Regional Reggaeiro e Seresteiro”.		
19	Narguilé Hidromecânico	Sim	Segundo boa parte dos entrevistados consultados nessa investigação, o mais influente projeto musical do <i>rock</i> piauiense no século XXI. Ao estruturar a sua proposta artística no diálogo do <i>rock</i> , nomeadamente na sua veia mais <i>punk/hardcore</i> , com inúmeras referências brasileiras, nordestinas e piauienses, inaugurou uma forma de fazer e pensar a música no Piauí. Lançou quatro álbuns que entraram para a história da produção musical do estado.	-Fábio Crazy (voz/guitarra) - André de Sousa (guittr) - Júnior B. (baixo e vocal) - Sandro Saldanha (bateria e vocal)	<a href="http://tnb.art.br/rede/narguilehidro_mecanico">http://tnb.art.br/rede/narguilehidro_mecanico</a>

			Possuiu várias formações, abrigando vários destacados músicos de Teresina.		
20	Nando Chá	Sim	Esteve no processo de formação do já referido <i>Narguilé Hidromecânico</i> . Seguiu em carreira solo após a saída da banda, Articulou uma sonoridade que seguia a linha de promoção do diálogo entre gêneros transnacionais, como o <i>rock</i> e o <i>reggae</i> , e a tradição musical brasileira e nordestina.	carreira-solo	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Nando+Ch%C3%A1">http://www.last.fm/pt/music/Nando+Ch%C3%A1</a>
21	Olga e o Mar	Sim	Influência de MPB, <i>indie rock</i> e gêneros regionais do Nordeste.	Não consta	<a href="https://soundcloud.com/olgaeomar">https://soundcloud.com/olgaeomar</a>
22	Os Caipora	Sim	Um dos principais nomes da vertente <i>rock</i> regional no início do século XXI. O <i>mix</i> entre gêneros transnacionais, como o <i>rock</i> e o <i>reggae</i> , e aqueles de origem nordestina, como <i>forró</i> , <i>baião</i> , <i>maracatu</i> e <i>bumba meu boi</i> ,	Não consta	<a href="http://oscaipora.blogspot.pt/">http://oscaipora.blogspot.pt/</a>

			marcam a proposta artística da banda, segundo a biografia contida no seu blogue oficial.		
23	Ravel Rodrigues	Sim	Como descrito na biografia na plataforma <i>Soundcloud</i> , sua proposta consiste em “composições que vão da bossa nova ao reggae, abraçando rap, baião, rock e MPB”. É filho de Zé Rodrigues, um dos mais importantes compositores do Piauí. Participou, entre outros, do grupo <i>Eu Capião</i> antes de seguir carreira solo.	carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/ravel-rodrigues">https://soundcloud.com/ravel-rodrigues</a>
24	Sandro Moura	Sim	A forte influência de gêneros populares mesclado às guitarras do <i>rock</i> e do <i>reggae</i> dão a forma a este trabalho.	carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/sandromoura-pi">https://soundcloud.com/sandromoura-pi</a>
25	Sapucaia	Não	Gêneros tradicionais como o <i>baião</i> , a abordagem de temáticas locais nas letras, junto às guitarras distorcidas do <i>rock</i> são a tônica	- Marcos Foyce (voz/percussão) - Mário Araújo (guitarra/vocal) - João Paulo A. (baixo/vocal)	<a href="http://www.last.fm/search?q=sapucaia&amp;from=ac">http://www.last.fm/search?q=sapucaia&amp;from=ac</a>

			desse trabalho.	- Ricardo Vieira (zabumba/vocal) - Rômulo Vieira (bateria)	
26	Selestinos	Não	Parte de uma base <i>hardcore</i> e dialoga com vários sons e trejeitos nordestinos. Na biografia do grupo na plataforma <i>Soundcloud</i> , classificam sua música como <i>forrocore</i> .	- Kuac (voz) - Diogo (guitarra) - Bob (baixo) - Xexéw (bateria)	<a href="https://soundcloud.com/selestinos">https://soundcloud.com/selestinos</a>
27	Terê Groove	Sim	<i>World Music</i> , MPB e um sotaque regional nordestino são as características principais, segundo biografia na plataforma <i>Toque no Brasil</i> . Alterna material <i>cover</i> e músicas autorais nas suas apresentações. É capitaneada pelo reconhecido músico Roraima.	Não consta	- <a href="http://tnb.art.br/rede/roraima-pi">http://tnb.art.br/rede/roraima-pi</a>
28	Trincado e a Solução	Sim	Grupo formado por Hugo dos Santos antes de assumir a identidade artística solo.	Hugo dos Santos (carreira solo)	<a href="https://soundcloud.com/trincado">https://soundcloud.com/trincado</a>
29	Valcião Calixto	Sim	Um dos principais novos nomes da	carreira solo	<a href="http://www.valciancalixto.com.br/">http://www.valciancalixto.com.br/</a>

			música de Teresina. Seu álbum solo, <i>Foda!</i> (2016), consiste num <i>mix</i> de influências de gêneros brasileiros e o <i>rock</i> , com um discurso bastante politizado. A repercussão desse material na imprensa alternativa brasileira em 2016 foi notável.		
30	Validuaté	Sim	Articulando gêneros brasileiros com o <i>rock</i> , foi a banda teresinense que alçou voos mais altos no século XXI. A chancela interna foi um ponto importante para que a banda travasse importantes parcerias com reconhecidos artistas nacionais (Zéu Brito, Ferreira Gullar entre outros), assim como circulasse por importantes instâncias de legitimação da grande imprensa (o Vídeo Music Brasil, VMB).	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quaresma (voz/viola)</li> <li>- Davy Scoob (baixo)</li> <li>- Vazin (guitarra)</li> <li>- Aguinaldo Jr (guitarra)</li> <li>- John Well (bateria)</li> </ul>	<a href="https://soundcloud.com/validuat-teresina">https://soundcloud.com/validuat-teresina</a>

			Seus álbuns, <i>Pelos Pátios</i> (2008) e <i>Alegria Girar</i> (2009) estão recheados de <i>hits</i> locais.		
31	Xico Barroso	Sim	Guitarrista virtuoso, com clara inspiração <i>heavy metal</i> , mas que dialoga também com gêneros brasileiros e nordestinos.	- Xico Barroso (carreiro solo)	<a href="https://soundcloud.com/xicobarroso">https://soundcloud.com/xicobarroso</a>

**Anexo 4 Projetos catalogados no âmbito do rock vintage**

	Nome	Atividades verificadas no período da investigação (2014-2016)	Breve descrição	Membros	Página do artista
1	Albatroz	Não	Possui como referências principais o <i>rock</i> psicodélico dos anos 60 e 70. Longas passagens instrumentais, ora calmas, ora ruidosas, marcam as canções.	-Hélio Teixeira (vocal/guitarra) - Pedro Neri (guitarras) - Aluizio Filho (bateria) - Demerson Benvindo (baixo)	<a href="http://allbatroz.blogspot.pt/">http://allbatroz.blogspot.pt/</a>
2	André de Sousa	Sim	Um dos principais guitarristas do Piauí. Tocou em reconhecidas bandas da cidade como <i>Brigite Bardot</i> , <i>Roque Moreira e Narguilé Hidromecânico</i> . Na carreira solo assumiu uma roupagem predominantemente <i>blues</i> .	- André de Sousa (carreira solo)	<a href="https://soundcloud.com/andre-de-sousa">https://soundcloud.com/andre-de-sousa</a>
3	BR-316	Sim	Um dos principais expoentes do <i>blues</i> teresinense do início do século XXI, a banda aborda o gênero sem esquecer as	- Sid Vitor (guitarra/vocais) - Little Mário (gaitas) - Antao Nunes (baixo) - Jardel de	<a href="https://soundcloud.com/b-r-316">https://soundcloud.com/b-r-316</a>



			influências musicais brasileiras. As letras, na sua maioria, são em português.	Castro (bateria)	
4	Bulldog Jack	Não	Influências de nomes seminais do <i>blues</i> como Robert Johnson e Johnny Winter. As letras são em português.	- João Macêdo (vocal/contrabaixo/gaita) - Daniel Saraiva (bateria) - Rodrigo Manga (teclados) - Ricardo Braga (vocal)	<a href="https://www.palcomp3.com/bandabulldogjack/info.htm">https://www.palcomp3.com/bandabulldogjack/info.htm</a>
5	Capitão Guapo	Não	Formada em 1996, alternava a produção <i>cover</i> com material autoral. Estruturada em torno dos irmãos Henrique Douglas e Humberto Alexandre, daria origem, em meados dos anos 2000, a um dos mais importantes grupos do <i>rock</i> teresinense: Os Radiofônicos.	Não consta	<a href="http://osradiofonicos.com.br/banda/">http://osradiofonicos.com.br/banda/</a>
6	Caveiras	Sim	A proposta é calcada no <i>blues</i> e <i>hard rock</i> . Guitarras mais pesadas e letras em português.	- Leo Caveira (vocal/baixo) - Alex Caveira (bateria) - Adelino Caveira (guitarra) - Sávio Caveira (guitarra)	<a href="http://www.artisttrove.com/artist/159697314100983/CAVEIRAS">http://www.artisttrove.com/artist/159697314100983/CAVEIRAS</a>

7	Cine Rex Brazil	Não	Projeto dos irmãos Arthur Sousa e Caio Sousa (ex-Bedtrip Clube), tinha uma proposta de <i>funk</i> e <i>soul music</i> . Atuou no final da primeira década do século XXI.	- Arthur Sousa (teclados/vocal) - Caio Sousa (guitarra) - Cauê Lima (baixo) - Ítalo Carvalho (bateria)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mi2nS_uma68">https://www.youtube.com/watch?v=mi2nS_uma68</a>
8	Clínica Tobias Blues	Não	Uma das mais importantes bandas de <i>blues</i> da história do Piauí. Construiu sua sonoridade em torno dos cânones desse gênero, assim como do <i>rock</i> clássico dos anos 60 e 70.	- Sandro Sertão (baixo) - Renato Barros (bateria/vocal) - Douglas Alexandre (guitarra e vocal)	<a href="https://soundcloud.com/clinicatobi/asblues">https://soundcloud.com/clinicatobi/asblues</a>
9	Fronteira Blues	Sim	Junto ao BR-316, uma das principais revelações do <i>blues</i> teresinense da segunda década do século XXI. Além do <i>blues</i> , a sonoridade é calcada no <i>rock</i> clássico dos anos 60 e 70 e no <i>Brock</i> .	- Janis Oliver (guitarra/vocal) - Pedro Ualef (baixo) - Benício Brandão (bateria) - Amon Rá (guitarra) - Marcelo Carvalho (guitarra)	<a href="http://tnb.art.br/rede/fronteirasblues">http://tnb.art.br/rede/fronteirasblues</a>
10	Maverick 75	Sim	A sonoridade <i>vintage</i> desse grupo vem de referências a grandes cânones do <i>blues</i> e do <i>rock</i> dos anos 60 e 70. Conseguiu uma	- Matheus Emérito (vocal) - Rafael Freitas (guitarra) - Márcio Bigly (guitarra) - Fernando	<a href="http://tnb.art.br/rede/maverick75">http://tnb.art.br/rede/maverick75</a>

			das maiores façanhas da história da música piauiense: o título de melhor álbum de <i>rock/blues</i> em 2016 pelo trabalho desenvolvido no álbum <i>Walking Alone</i> (2015), prêmio oferecido pela <i>Akademia Music Awards</i> , entidade sediada em Los Angeles.	Mendes (baixo) - Edilson de Sousa (teclados)	
11	Modstock	Sim	O nome faz referência à subcultura <i>mod</i> . Possui sonoridade <i>vintage</i> , cujo tom distintivo se dá pela inclusão de órgãos, comuns nas bandas de <i>rock</i> dos anos 60 e 70. Faz parte de uma tendência que se instalou com força em Teresina neste início de século XXI: o <i>rock</i> instrumental	-Sandro Sertão (baixo) - Luiz Duailiben (órgão) - Danyel Henrique (bateria) - Bráulio Luiz (guitarra)	<a href="https://soundcloud.com/sandro-sertao-1">https://soundcloud.com/sandro-sertao-1</a>
12	Neanderthais	Sim	<i>Rock</i> clássico dos anos 50, 60 e 70 são a base do seu trabalho, seja nas apresentações <i>covers</i> , seja no material autoral.	- Ezequiel (vocal) - Ramon (guitarra/vocal) - Carlos Eduardo (guitarra) - Luis Wagner (baixo)	<a href="http://tnb.art.br/rede/neanderthal">http://tnb.art.br/rede/neanderthal</a>

				- Rafael (bateria)	
13	Rádio Estéril Vinil	Não	O material é bastante influenciado pela sonoridade roqueira dos anos 60 e 70.	Não consta	<a href="https://www.palcomp3.com/radioestereovinil/foto/420118/">https://www.palcomp3.com/radioestereovinil/foto/420118/</a>
14	Radiofônios	Sim	Liderados pelos irmãos Henrique Douglas e Humberto Alexandre, é uma das principais bandas do <i>rock</i> teresinense no século XXI. Possui um pé na sonoridade <i>vintage</i> dos anos 60 e 70, seja a nível internacional ( <i>Beatles</i> , <i>Kinks</i> ), seja a nível nacional ( <i>Jovem Guarda</i> ), e o outro pé no <i>indie rock</i> . Não por um acaso, descrevem a sua proposta como um “iê-iê-iê alternativo”.	- Henrique Douglas (guitarra e voz) - Humberto Alexandre (bateria) - Marquinho (voz/percussão) - Hemington (guitarra) - Toineto (baixo)	<a href="http://osradiofonios.com.br/">http://osradiofonios.com.br/</a>
15	Sandro Sertão	Sim	Experimentações e parcerias de um dos mais ativos músicos no <i>rock</i> independente de Teresina no século XXI. Sempre com a pegada <i>vintage</i> do <i>rock</i> clássico dos anos 60 e 70.	Sandro Sertão (carreira solo)	<a href="https://soundcloud.com/zeezeel">https://soundcloud.com/zeezeel</a>



**Anexo 5 Outros projetos musicais no âmbito do rock independente de Teresina**

	Nome	Atividades verificadas no período da investigação (2014-2016)	Breve descrição	Membros	Página do artista
1	Aloha Haole	Sim	O <i>punk rock</i> unido à <i>surf music</i> é a base da proposta dessa que é uma das principais bandas de <i>rock</i> surgidas em Teresina na segunda década do século XXI. A banda destaca-se ainda pela intensa produção fonográfica, bem como pelo grande número de concertos, inclusive em outras regiões do país e no exterior. O destaque no conjunto geral do <i>rock</i> independente de Teresina, com a repercussão do trabalho e a circulação em espaços para além do circuito <i>punk/hardcore</i> da cidade, é a justificativa principal para a inserção nesse acervo.	- Guilherme Muniz (guitarra) - Eduardo Arantes (baixo) - Jairo Anderson (bateria)	<a href="https://soundcloud.com/alohahaoleband">https://soundcloud.com/alohahaoleband</a>
2	Anno Zero	Sim	Banda composta por	- Fyb C (vocal/guitarra)	<a href="http://www.annozero.com.br/">http://www.annozero.com.br/</a>

			<p>remanescentes do lendário <i>Monasterium</i>, compõem sua atmosfera <i>dark</i> ancorada nas influências de bandas como <i>Paradise Lost</i>, <i>Joy Division</i>, <i>Sisters of Mercy</i> <i>Anathema</i>. O reconhecimento dentro do cenário de <i>rock</i> autoral de Teresina que extravasa o circuito metálico é a justificativa para a inserção nesse acervo.</p>	<p>) - Ed Zee (baixo) - André Melo (guitarra) - Leandro Sales (Teclados) - Rick Santos (bateria)</p>	
3	Bode Preto	Sim	<p>Projeto de Josh S, músico que participou de bandas lendárias em Teresina como o <i>Monasterium</i> e <i>Lado 2 Estéreo</i>. A proposta está enquadrada no <i>black/death</i> metal. A produção fonográfica é distribuída por selos especializados do Brasil e do exterior. O interesse pela obra do Bode Preto, que extravasa as</p>	<p>- Josh SS (vocal/guitarra) ) - Rodrigo F. Magalhães (baixo/vocal) - Adelson Souza (bateria)</p>	<p><a href="http://www.bodepreto.com/release.php">http://www.bodepreto.com/release.php</a></p>

			fronteiras do circuito metálico em Teresina, é muito devido a figura icônica de seu membro mais conhecido. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.		
4	Eita Piula	Sim	Segundo o blogue oficial da banda, a proposta consiste no “desbravamento e valorização da cultura regional de raiz”, daí o fato de a sua sonoridade ser composta basicamente por gêneros musicais nordestinos como o <i>baião</i> . A circulação frequente por importantes espaços e programações do <i>rock</i> independente de Teresina no decorrer do século XXI é a justificativa para a inserção nesse acervo.	Não consta	<a href="http://bandaeitapi.ula.blogspot.pt/">http://bandaeitapi.ula.blogspot.pt/</a>
5	Frank Farias	Sim	A performance teatral de temáticas soturnas é uma marca inconfundível de Frank Farias. Junto à carreira	carreira solo	<a href="http://bdg.uol.com.br/banda/frankfarias/">http://bdg.uol.com.br/banda/frankfarias/</a>



			artística, a gestão de um importante espaço cultural na Zona Sudeste da cidade, o <i>Frank Bar</i> , acaba por emplacar a figura desse artista no imaginário cultural de Teresina. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.		
6	José Quaresma	Sim	Experimentações e parcerias de José Quaresma, vocalista do grupo Validuaté, cujas canções possuem forte referência à MPB. O interesse do público consumidor da música local pela produção de um membro do grupo mais famoso do segmento analisado é a justificativa para a inserção nesse acervo.	carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/jos-quaresma">https://soundcloud.com/jos-quaresma</a>
7	Káfila	Não	Um dos principais projetos de <i>punk/hardcore</i> do Piauí. Além disso, Fernando Castelo Branco, baixista do grupo, sempre esteve na interface com o <i>rock</i> mais	- Rubens (guitarra) - Sandro (bateria) - Fernando (baixo)	<a href="http://kafila.tripod.com/">http://kafila.tripod.com/</a>

			alternativo, fatores que justificam a inserção nesse acervo.		
8	Megahertz	Sim	Da pioneira safra o <i>heavy metal</i> teresinense, surgida na primeira metade dos anos 80. Possui membros como Kasbaf, um dos principais produtores culturais do <i>rock</i> independente de Teresina. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Iago Dayvison (bateria)</li> <li>- Kasbaf (guitarra)</li> <li>- Marcelo (baixo)</li> <li>- Mike (guitarra)</li> <li>- Nixon (vocal)</li> </ul>	<a href="http://www.tnb.art.br/rede/megahertz">http://www.tnb.art.br/rede/megahertz</a>
9	Os Oliveira	Não	Proposta marcadamente influenciada por gêneros nordestinos e temáticas populares dessa zona do Brasil. A circulação forte pelos espaços e na programação do <i>rock</i> independente é a justificativa para a inserção.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Saquá</li> <li>- Dôga Oliveira</li> <li>- Jeová (bateria)</li> <li>- Alfredo Werney (violão)</li> <li>- Láryos Lima (guitarra)</li> <li>- Adriano (baixo)</li> </ul>	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Os+Oliveira/C3%A4ra/wiki">http://www.last.fm/pt/music/Os+Oliveira/C3%A4ra/wiki</a>
10	Obtus	Sim	Uma das mais destacadas bandas de <i>punk/hardcore</i> já surgidas em Teresina, possui, além de uma consistente produção fonográfica,	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chakal Pedreira (voz)</li> <li>- Otávio Neto (guitarra)</li> <li>- Eduardo Crispim (guitarra)</li> <li>- Antônio Erivelto</li> </ul>	<a href="http://obtus.tripod.com/">http://obtus.tripod.com/</a>

			alguns dos mais premiados videoclipes feitos na capital do Piauí. Foi referenciada em vários momentos nessa investigação como importantíssima na sedimentação de um <i>rock</i> autoral em Teresina nos anos 90 e 2000. Por esses motivos é que se justifica a inserção da banda nesse acervo.	(baixo) - Assis Filho (baixo)	
11	Preto Kedé	Sim	<i>Rap</i> com elementos de <i>kizomba</i> e <i>reggae</i> são a base da sonoridade do artista. Ficou famoso em Teresina já a partir do discurso de caráter social à frente do grupo <i>A Irmandade</i> , extravasando o meio específico do <i>rap/hip hop</i> . Por esses motivos é que se justifica a inserção do artista nesse acervo.	carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/pretokede-rapreggae/pretokede-rapreggae-kizomba-prod-quilombolouco-beats">https://soundcloud.com/pretokede-rapreggae/pretokede-rapreggae-kizomba-prod-quilombolouco-beats</a>
12	Q.I. 69	Sim	Banda de <i>hardcore</i> melódico, tendência que fez	- Fábio Dogão (baixo/vocal) - Brunex (guitarra/backi	<a href="http://www.purevolume.com/qi69">http://www.purevolume.com/qi69</a>

			<p>muito sucesso no Brasil na primeira década do século XXI, e a qual a banda seguia. Ficou bastante conhecida no cenário roqueiro autoral de Teresina nessa altura, tocando em grandes festivais como o <i>Piauí Pop</i>. Eis as justificativas para a inserção do grupo nesse acervo.</p>	<p>ng vocal) - Eduardo (guitarra/backi ng vocal) - Jairo Anderson (bateria)</p>	
13	Regaplant a	Sim	<p>Banda de <i>reggae</i> que extravasou esse circuito específico e circulou pelos principais espaços musicais da cidade a partir da segunda década do século XXI. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.</p>	<p>- Rastaman Nature (vocal) - PHC (guitarra/vocal) - Moisés Mapô (guitarra/vocal) - Leandro Roots (teclado) - Pedro Viagem (bateria) - Místico (baixo) - Güero Loko (percussão) - Bruno Rasta (trombone) - Soldado de Jah (trompete) - Diogo Chapada (produção sonora)</p>	<p><a href="http://tnb.art.br/rede/regaplanteroots">http://tnb.art.br/rede/regaplanteroots</a></p>
14	Roraima	Sim	Importante	carreira solo	<p><a href="http://blogdororai">http://blogdororai</a></p>

			compositor e produtor do meio cultural piauiense, o artista tem um trabalho que passeia por diversos gêneros da música brasileira. O reconhecimento e circulação por espaços e programações do <i>rock</i> independente de Teresina é a justificativa para a inserção nesse acervo.		<a href="http://ma.blogspot.pt/">ma.blogspot.pt/</a>
15	Severo	Sim	A sonoridade calcada no <i>rap</i> e no <i>reggae</i> tem potencial para circular nos principais espaços e programações do <i>rock</i> independente de Teresina. O artista mantém relações estreitas com o segmento analisado, tanto que a gravação de um de seus <i>singles</i> conta com a participação de diversos músicos que ali atuam. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.	carreira solo	<a href="https://soundcloud.com/severo-13379946/single-boca-sequencia-mp3">https://soundcloud.com/severo-13379946/single-boca-sequencia-mp3</a>
16	Skate Aranha	Não	<i>Mix</i> insólito de sons pesados ( <i>hardcore</i> , <i>heavy</i>	- No Pollution (vocal) - J.J. Not Dead	<a href="https://lajarex.bandcamp.com/album/evil-dead">https://lajarex.bandcamp.com/album/evil-dead</a>

			<p><i>metal</i>, entre outros), faz dessa proposta uma das mais inusitadas surgidas no século XXI em Teresina. É mais um dos projetos de Josh S, um dos principais músicos do <i>rock</i> independente da cidade. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.</p>	<p>(guitar) - Junior Mortal Thrash (baixo) - Carniça Torment (bateria)</p>	
17	Thiago E.	Sim	<p>Poesia com bases eletrônicas calcadas numa estética <i>indie rock</i>. O artista, umas das principais cabeças pensantes da banda <i>Validuaté</i>, estrutura o seu trabalho poético a partir da modalidade <i>Spoken Word</i>, numa parceria com Jan Pablo, do duo <i>Guardia</i>. O interesse despertado no público pelo trabalho de um ex-membro de um dos principais grupos do <i>rock</i> independente de Teresina é o que justifica a inserção nesse</p>	<p>carreira solo</p>	<p><a href="https://soundcloud.com/thiagoe">https://soundcloud.com/thiagoe</a></p>

			acervo.		
18	Violante	Sim	Duo formado por dois conhecidos músicos do contexto investigado, Cavalcante Veras ( <i>Guardia</i> ) e Makeh ( <i>Captamata</i> ), e cuja proposta está envolta de referências sobretudo da MPB. O material lançado teve elogios de importantes veículos da imprensa alternativa brasileira. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.	- Cavalcante Veras (voz) - Makeh (violão/voz)	<a href="https://soundcloud.com/violante_grupo">https://soundcloud.com/violante_grupo</a>
19	Vulgo Garbus	Sim	Instrumental com influências <i>stoner rock</i> . É mais um dos projetos instrumentais que aparece em Teresina a partir de meados da segunda década do século XXI. O trabalho, nos últimos anos, tem repercutido em instâncias de legitimação alternativas nacionais. Circulam com frequências pelos	- Fernando Castelo Branco (baixista) - Pádua Melo (guitarra) - Jean Sousa (bateria)	<a href="https://soundcloud.com/vulgo-garbus">https://soundcloud.com/vulgo-garbus</a>

			espaços e programações do segmento analisado. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.		
20	V-Road	Sim	Sonoridade assentada nos canônes do <i>grunge</i> da década de 90. Possui um dos mais ativos produtores do contexto analisado nos últimos anos: Júlio Baros. Eis as justificativas para a inserção nesse acervo.	-Júlio Baros (voz/guitarra) - Roni Vieira (guitarra) - João Paulo (baixo) - Lucas Dourado (bateria)	<a href="http://v-road.tnb.art.br/">http://v-road.tnb.art.br/</a>



***Anexo 6 Entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito público (2014-2016)***

	<b>Nome</b>	<b>Tipologia</b>
	Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC	entidade governamental
	Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves	entidade governamental
	Prefeitura de Teresina	entidade governamental
	Secretaria Municipal de Juventude	entidade governamental

**Anexo 7 Entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito privado (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Tipologia</b>
1	Boteco	bar/restaurante
2	Camarão do Elias	bar/restaurante
3	Doutores do <i>Chopp</i>	bar/restaurante
4	Espaço Cultural Ar Livre	bar/restaurante
5	Grand Cru	bar/restaurante
6	Gagau CDs	empresa de venda e troca de CDs e <i>zines</i> e afins
7	Tudo de <i>Tattoo</i>	empresa especializada em tatuagens, <i>piercings</i> e afins.
8	<i>Vell Bizz</i>	empresa de venda de vestuário
9	Bar do Churú	bar/ casa de <i>show</i>
10	Bar do Frank	bar
11	Bueiro do <i>Rock</i>	estúdio de ensaio, bar e casa de <i>shows</i>
12	Clóvis <i>Rock Bar</i>	bar/casa de <i>shows</i>
13	Galeria <i>Woodstock</i>	casa de <i>shows</i>
14	Núcleo de Artes Vapor Barato	bar/ Casa de <i>show</i>
15	Planeta Diário	pub/ casa de <i>show</i>
16	Quintal <i>Rock Bar</i>	bar/casa de <i>show</i>
17	Quiosque Cajueiro	bar/casa de <i>show</i>
18	Rota Moto Bar	bar/ casa de <i>show</i>
19	<i>Woodstock House</i>	bar/casa de <i>show</i>
20	Som do Piau	página de internet
21	202 Produções	produtora especializada em música <i>rock</i> (autoral e <i>cover</i> )
22	Althernativa Produções	produtora especializada em <i>rock</i> autoral
23	Arena Produções	produtora especializada
24	Kalango <i>Music &amp; Art</i>	produtora especializada de eventos e assessoria de carreiras
25	Navilouca Produções	produtora especializada em eventos culturais
26	PI Produções	produtora especializada
27	Quadro Comunicação	produtora especializada em

		comunicação e eventos culturais
28	The Doors Edifício	produtora especializa

**Anexo 8 Entidades promotoras de eventos catalogadas no âmbito do terceiro setor  
(2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Tipologia</b>
	Clube do Fusca do Piauí	coletivo cultural (automobilismo/coleccionismo)
	Clube Instrumental	coletivo cultural (música)
	Coletivo Cajuína Voadora	coletivo cultural (música)
	Coletivo Salve Rainha	coletivo cultural (Intervenção pública e de caráter multilinguagem)
	Cumbuca Cultural	coletivo cultural (música)
	Geração Tristherezina	coletivo cultural (Intervenção Pública e de caráter multilinguagem)
	Ocuparte	coletivo cultural (Intervenção pública e de caráter multilinguagem)
	Centro Acadêmico de Ciências Sociais (UFPI)	entidade estudantil
	Centro Acadêmico de Comunicação Social (UFPI)	entidade estudantil
	Associação Cultural Movimento Autoral Rock Piauí	associação de entusiastas da produção de <i>rock</i> autoral teresinense
	Fundação Nacional de Humor	entidade terceiro setor (outros)
	Grupo Harém de Teatro	grupo teatral
	Projeto Música para Todos	escola de música
	Rede Feminina de Combate ao Câncer	associação sem fins lucrativos
	Fundação Quixote (no âmbito do Salão do Livro do Piauí)	entidade terceiro setor (outros)
	Lisossomos	bloco de carnaval
	Paróquia de São José Operário	entidade religiosa
	João Vasconcelos Produções que Vingam	agente ligado ao grupo Harém de Teatro

**Anexo 9 Espaços de fruição privados especializados catalogados (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Zona de localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Bar do Churu	Norte	espaço privado especializado (bar especializado)
2	Bueiro do <i>Rock</i>	Norte	espaço privado especializado (casa de show)
3	Clovis <i>Rock</i> Bar	Leste	espaço privado especializado (bar especializado)
4	Frank Bar	Sudeste	espaço privado especializado (bar especializado)
5	Galeria <i>Woodstock</i>	Norte	espaço privado especializado (bar especializado)
6	<i>Heaven Pub</i>	Centro	espaço privado especializado (casa de show) ocasionalmente, pois é mais discotecagem
7	Lob Til	Leste	espaço privado especializado (bar especializado)
8	Núcleo de Artes Vapor Barato	Centro	espaço privado especializado (bar especializado)
9	O Astronauta	Norte	espaço privado especializado (bazar de discos)
10	Planeta Diário	Leste	espaço privado especializado (casa de show)
11	Quintal <i>Rock</i> Bar	Leste	espaço privado especializado (bar especializado)
12	Rota Moto Bar	Sul	espaço privado especializado (bar especializado)
13	Seu Madruga <i>Rock &amp; Beer</i>	Leste	espaço privado especializado (bar especializado)

14	<i>Studio Center</i>	Centro	espaço privado especializado (loja de instrumentos musicais)
15	<i>The Doors</i> (edifício)	Leste	espaço privado especializado (espaço multiuso)
16	<i>Theresina Hall</i>	Leste	espaço privado especializado (casa de shows)

**Anexo 10 Espaços de fruição privados não-especializados catalogados (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Zona de localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Água de Chocalho	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
2	Ar Livre	Centro	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
3	Associação Atlética Banco do Brasil – A.A.B.B.	Leste	espaço privado não-especializado (clube de categoria profissional)
4	Boteco	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
5	Budega	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
6	Cajuína House	Norte	espaço privado não-especializado (residência)
7	Camarão do Elias	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
8	Casa do Jardel	Sul	espaço privado não-especializado (residência)
9	Casa do Tom	Leste	espaço privado não-especializado (residência)
10	Choppana Bar	Sudeste	espaço privado não-especializado (bar/casa de show)
11	Colégio Santa Angélica	Norte	espaço privado não-especializado (escola secundária)
12	Colégio Liberdade	Leste	espaço privado não-especializado (escola secundária)
13	Doutores do <i>Chopp</i>	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
14	<i>Finess Buffet</i>	Leste	espaço privado especializado
15	Grande Cru	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
16	Laricão Lanches	Sudeste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
17	Leste Bar	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
18	Parque Esportivo Ambiental Meus Filhos	Leste	espaço privado não-especializado (complexo esportivo)

19	<i>Pub Cold Beer</i>	Norte	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
20	Quiosque Cajueiro	Leste	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
21	Restaurante Fagulhas	Norte	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
22	Sítio do Lion	Sul	espaço privado não-especializado
23	<i>Vell Bizz</i> (Teresina Shopping)	Leste	espaço privado não-especializado (loja de roupas)
24	Veterano Grill	Sul	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
25	Vila <i>Burguer Bar</i>	Norte	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
26	<i>Woodstock House</i>	Leste	espaço privado não-especializado (residência)



**Anexo 11 Espaços de fruição públicos especializados catalogados (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Zona de localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Central de Artesanato Mestre Dezinho	Centro	espaço público especializado
2	Clube dos Diários	Centro	espaço público especializado
3	Espaço Cultural Trilhos	Centro	espaço público especializado
4	Espaço Cultural Noé Mendes	Leste	espaço público especializado
5	Espaço Rosa dos Ventos (UFPI)	Leste	espaço público especializado
6	Memorial Zumbi dos Palmares	Centro	espaço público especializado
7	Palácio da Música	Centro	espaço público especializado (casa de shows/espetáculos)
8	Teatro do Boi	Norte	espaço público especializado (local de espetáculos)
9	Teatro 4 de Setembro	Centro	espaço público especializado (local de espetáculos)

**Anexo 12 Espaços de fruição públicos não-especializados catalogados (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Zona de localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Biblioteca Cromwell de Carvalho	Centro	espaço público não-especializado (biblioteca)
2	Câmara das Instalações	Centro	espaço público não-especializado (via pública)
3	Condomínios Santa Mônica e Santa Marta (imediações, próximo ao Bar do Rufino)	Leste	espaço público não-especializado (via pública)
4	Mercado da Vermelha	Sul	espaço público não-especializado (mercado)
5	Parque Potycabana	Leste	espaço público não-especializado (parque)
6	Ponte Estaiada (imediações)	Leste	espaço público não-especializado (terreno público)
7	Ponte Juscelino Kubitschek (imediações)	Leste	espaço público não-especializado (via pública)
8	Praça Cultural do Grande Dirceu	Sudeste	espaço público não-especializado (praça)
9	Praça da Liberdade	Centro	espaço público não-especializado
10	Praça da Vila Operária	Norte	espaço público não-especializado
11	Praça das Palmeiras	Sul	espaço público não-especializado
12	Praça da Telemar	Norte	espaço público não-especializado
13	Praça das Violetas	Leste	espaço público não-especializado
14	Praça do Liceu	Centro	espaço público não-especializado
15	Praça Leila Torquato	Leste	espaço público não-especializado
16	Praça Ocílio Lago (Praça dos)	Leste	espaço público não-especializado

	Skatistas)		
17	Praça Pedro II	Centro	espaço público não-especializado
18	Praça Rio Branco	Centro	espaço público não-especializado
19	Rua Climatizada	Centro	espaço público não-especializado (via pública)

***Anexo 13 Espaços de fruição pertencentes ao terceiro setor catalogados (2014-2016)***

	<b>Nome</b>	<b>Zona de localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Galpão do Dirceu	Sudeste	espaço terceiro setor
2	Sala Agostinho Pinto (Projeto Música para Todos)	Leste	espaço terceiro setor

**Anexo 14 Espaços de fruição catalogados na zona Leste de Teresina (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Bairro</b>	<b>Tipologia</b>
1	Água de Chocalho	Fátima	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
2	Associação Atlética Banco do Brasil – A.A.B.B.	Recanto das Palmeiras	espaço privado não-especializado (clube de categoria profissional)
3	Boteco	Fátima	espaço privado não-especializado bar/restaurante
4	Budega	Fátima	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
5	Camarão do Elias	São Cristovão	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
6	Casa do Tom	Ininga	espaço privado não-especializado
7	<i>Clóvis Rock Bar</i>	Vale Quem Tem	espaço privado especializado (bar/casa de show)
8	Condomínios Santa Mônica e Santa Marta (imediações, próximo ao Bar do Rufino)	Ininga	espaço público não-especializado (via pública)
9	Doutores do <i>Chopp</i>	Horto	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
10	Espaço Cultural Noé Mendes	Ininga	espaço público especializado
11	Espaço Rosa dos Ventos (UFPI)	Ininga	espaço público especializado
12	<i>Finess Buffet</i>	Morros	espaço privado não-especializado
13	Grande Cru	Fátima	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
14	Leste Bar	Ininga	espaço privado não-especializado

			(bar/restaurante)
15	Lob Til	Ininga	espaço privado especializado (bar, reconhecido pela discotecagem em torno da música reggae)
16	Parque Esportivo Ambiental Meus Filhos	Fátima	espaço privado não-especializado (complexo esportivo)
17	Parque Potycabana	Noivos	espaço público não-especializado (parque)
18	Planeta Diário	Jóquei	espaço privado especializado (casa de show)
19	Ponte Estaiada (imediações)	Fátima	espaço público não-especializado
20	Ponte Juscelino Kubitschek (imediações)	Noivos	espaço público não-especializado (via pública)
21	Praça das Violetas	São Cristovão	espaço público não-especializado (via pública)
22	Praça Leila Torquato	São Cristovão	espaço público não-especializado (praça)
23	Praça Ocílio Lago (Praça dos Skatistas)	Jóquei	espaço público não-especializado (praça)
24	Quintal <i>Rock Bar</i>	Morada do Sol	espaço privado especializado (casa de show)
25	Quiosque Cajueiro	Jóquei	espaço privado não-especializado
26	Sala Agostinho Pinto (Projeto Música para Todos)	São Cristovão	espaço terceiro setor
27	Seu Madruga <i>Rock &amp; Beer</i>	Fátima	espaço privado especializado (bar especializado)
28	<i>The Doors</i> (edifício)	Horto	espaço privado especializado (espaço multiuso)
29	Theresina Hall	Ininga	espaço privado especializado (casa de

			shows)
30	<i>Vell Bizz</i> (Teresina Shopping)	Noivos	espaço privado não-especializado (loja de roupas)
31	<i>Woodstock House</i>	São Cristovão	espaço privado não-especializado (residência)

**Anexo 15 Espaços de fruição catalogados no centro de Teresina (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Bairro</b>	<b>Tipologia</b>
1	Biblioteca Cromwell de Carvalho	Centro	espaço público não-especializado
2	Câmara das Instalações	Centro	espaço público não-especializado (via pública)
3	Central de Artesanato	Centro	espaço público especializado
4	Clube dos Diários	Centro	espaço público especializado
5	Espaço Cultural Trilhos	Centro	espaço público especializado
6	<i>Heaven Pub</i>	Centro	espaço privado especializado (casa de show)
7	Memorial Zumbi dos Palmares	Centro	espaço público especializado
8	Núcleo de Artes Vapor Barato	Centro	espaço privado especializado (bar/casa de show)
9	Palácio da Música	Centro	espaço público especializado
10	Praça da Liberdade	Centro	espaço público não-especializado
11	Praça do Liceu	Centro	espaço público não-especializado
12	Praça Pedro II	Centro	espaço público não-especializado
13	Praça Rio Branco	Centro	espaço público não-especializado
14	Rua Climatizada	Centro	espaço público não-especializado
15	<i>Studio Center</i>	Centro	espaço privado especializado (loja de instrumentos/equipamentos)
16	Teatro 4 de Setembro	Centro	espaço público especializado



**Anexo 16 Espaços de fruição catalogados na zona Norte de Teresina (2014-2016)**

	<b>Nome</b>	<b>Bairro</b>	<b>Tipologia</b>
1	Ar Livre	Ilhotas	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
2	Bar do Churu	Matinha	espaço privado especializado (bar/casa de show)
3	Bueiro do <i>Rock</i>	Memorare	espaço privado especializado (casa de show/estúdio de ensaio/bar)
4	Cajuína House	Primavera	espaço privado não-especializado(uma casa)
5	Colégio Santa Angélica	Memorare	espaço privado não-especializado(uma casa)
6	Galeria <i>Woodstock</i>	Mocambinho	espaço privado especializado(casa de show)
7	O Astronauta	Buenos Aires	espaço privado especializado (bazar de discos)
8	Praça da Vila Operária	Vila Operária	espaço público não-especializado
9	Praça da Telemar	Mocambinho	espaço público não-especializado
10	<i>Pub Cold Beer</i>	Vila Operária	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
11	Restaurante Fagulhas	Aeroporto	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
12	Teatro do Boi	Matadouro	espaço público especializado
13	Vila <i>Burguer Bar</i>	Vila Operária	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)

***Anexo 17 Espaços de fruição catalogados na zona Sudeste de Teresina (2014-2016)***

	<b>Nome</b>	<b>Localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Caverna do <i>Rock</i>	Novo Horizonte	espaço privado especializado (casa de show)
2	Choppana Bar	Itararé	espaço privado não-especializado (bar/casa de show)
3	Frank Bar	Novo Horizonte	espaço privado especializado (bar/espaço de show)
4	Galpão do Dirceu	Novo Horizonte	espaço terceiro setor
5	Laricão Lanches	Redonda	espaço privado não-especializado (bar/casa de show)
6	Praça Cultural do Grande Dirceu	Itararé	espaço público não-especializado

***Anexo 18 Espaços de fruição catalogados na zona Sul de Teresina (2014-2016)***

	<b>Nome</b>	<b>Localização</b>	<b>Tipologia</b>
1	Casa do Jardim	Parque Piauí	espaço privado não-especializado (residência particular)
2	Mercado da Vermelha	Vermelha	espaço público não-especializado (mercado)
3	Praça das Palmeiras	Saci	espaço público não-especializado (praça)
4	Rota Moto Bar	Morada Nova	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)
5	Sítio do Lion	Angelim	espaço privado não-especializado
6	Veterano Grill	Lourival Parente	espaço privado não-especializado (bar/restaurante)

**Anexo 19 Álbuns catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI<sup>293</sup>**

	Artista	Título	Ano de lançamento	Fonte <sup>294</sup>
1	Acesso	Homônimo	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/acesso/">https://www.palcomp3.com/acesso/</a>
2	Aclive	Labirinto	2012	<a href="http://cidadeverde.com/noticias/101525/banda-aclive-lanca-o-1-cd-da-carreira-no-palco-do-talentos-do-piaui">http://cidadeverde.com/noticias/101525/banda-aclive-lanca-o-1-cd-da-carreira-no-palco-do-talentos-do-piaui</a>
3	Alcaçuz	Homônimo	2014	<a href="http://tnb.art.br/rede/alcacuz">http://tnb.art.br/rede/alcacuz</a>
4	Aloha Haole	If you wanna dance	2014	<a href="https://soundcloud.com/alohaha-oleband/sets/aloha-haole-if-you-wanna-dance">https://soundcloud.com/alohaha-oleband/sets/aloha-haole-if-you-wanna-dance</a>
5	André de Sousa & The Mojo Band	Homônimo	2012	<a href="http://tnb.art.br/rede/andredesousaandthemojoband">http://tnb.art.br/rede/andredesousaandthemojoband</a>
6	Anno Zero	Another pleasant evening	2004	<a href="http://www.annozero.com.br/2012/01/discografia-annozero.html">http://www.annozero.com.br/2012/01/discografia-annozero.html</a>
7	Anno Zero	Another level (live)	2006	<a href="http://www.annozero.com.br/2012/01/discografia-annozero.html">http://www.annozero.com.br/2012/01/discografia-annozero.html</a>
8	Anno Zero	The next level	2014	<a href="http://www.annozero.com.br/2012/01/discografia-annozero.html">http://www.annozero.com.br/2012/01/discografia-annozero.html</a>
9	Auditeipe	Adereços para(m) o silêncio	2014	<a href="http://tnb.art.br/rede/auditeipeband">http://tnb.art.br/rede/auditeipeband</a>
10	Batuque Elétrico	O mundo é um chip	2008	<a href="http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico">http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico</a>
11	Batuque Elétrico	Boa nova	2011	<a href="http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico">http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico</a>

<sup>293</sup> Os anexos 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25, conforme explicitado no capítulo 9, foram catalogados a partir de uma sondagem em algumas das principais plataformas utilizadas no período da investigação pelos artistas para hospedar e difundir os seus produtos fonográficos. Estas foram: *Bandcamp*, *Last FM*, *MySpace*, *Palco MP3*, *Soundcloud* e *Toque no Brasil*. Em casos excepcionais, alguns destes produtos fonográficos foram obtidos diretamente com colecionadores e entusiastas.

<sup>294</sup> Site onde pode ser obtido o registro fonográfico por meio de *download* ou, quando não, a menção, em fonte fidedigna, sobre a existência do mesmo. É importante ressaltar que o material disponibilizado pelos artistas nas plataformas está em constante mudança, na grande maioria das vezes a partir do acréscimo de material novo. Ocasionalmente, pode ocorrer também a retirada de material.

				<a href="#">trico</a>
12	Batuque Elétrico	Diversões	não identificado	<a href="http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico">http://tnb.art.br/rede/batuqueeletrico</a>
13	Bill Marte	Prefácio	2011	<a href="http://www.agendathe.com.br/2011/08/projeto-autoral-em-destaque-banda-bill.html">http://www.agendathe.com.br/2011/08/projeto-autoral-em-destaque-banda-bill.html</a>
14	Bode Preto	Inverted blood	2012	<a href="https://bodepreto.bandcamp.com/album/inverted-blood-2012">https://bodepreto.bandcamp.com/album/inverted-blood-2012</a>
15	BR 316	Homônimo	2016	<a href="https://soundcloud.com/b-r-316">https://soundcloud.com/b-r-316</a>
16	Cigarretes Over	Cabô cigar	não identificado	<a href="https://cigarettesover.bandcamp.com/album/cab-cigar">https://cigarettesover.bandcamp.com/album/cab-cigar</a>
17	Clínica Tobias Blues	Homônimo	2010	<a href="http://saandro.tnb.art.br/">http://saandro.tnb.art.br/</a>
18	Clínica Tobias Blues	Heróis ressuscitam, psicopatas também	2012	<a href="http://saandro.tnb.art.br/">http://saandro.tnb.art.br/</a>
19	Conjunto Roque Moreira	Sintonia da mata	2006	<a href="http://www.overmundo.com.br/overblog/roque-moreira-disponibiliza-mp3-do-seu-1-disco">http://www.overmundo.com.br/overblog/roque-moreira-disponibiliza-mp3-do-seu-1-disco</a>
20	Conjunto Roque Moreira	Ao vivo em Teresina	2008	<a href="http://showseventosdeteresina.blogspot.pt/2009/09/conjunto-roque-moreira_23.html?m=0">http://showseventosdeteresina.blogspot.pt/2009/09/conjunto-roque-moreira_23.html?m=0</a>
21	Danilo Rudah	Corações	2011	<a href="https://innfinitoassessoria.wordpress.com/2011/07/19/cantor-danilo-rudah-apresenta-se-em-picos/">https://innfinitoassessoria.wordpress.com/2011/07/19/cantor-danilo-rudah-apresenta-se-em-picos/</a>
22	Eita Piula	Forró de fundo de quintal	2006	<a href="http://www.artisttrove.com/artist/131109720250639/Banda+Eita+Piula">http://www.artisttrove.com/artist/131109720250639/Banda+Eita+Piula</a>
23	Estação Gandaia	A mistura é a arte do tempero	não identificado	<a href="http://bandaestacaogandaia2014.blogspot.pt/">http://bandaestacaogandaia2014.blogspot.pt/</a>
24	Eufrásia	Feito de tempo	2015	<a href="https://soundcloud.com/bandaeufrasia">https://soundcloud.com/bandaeufrasia</a>
25	Fronteiras Blues	Entre o céu e o inferno	2015	<a href="http://cidadeverde.com/janelasmrotacao/74558/fronteiras-blues-entre-o-ceu-e-o-inferno">http://cidadeverde.com/janelasmrotacao/74558/fronteiras-blues-entre-o-ceu-e-o-inferno</a>
26	Full House	Full house – o grande lance	2012	<a href="http://www.agendathe.com.br/2012/05/fullhouse-lancando-cd-no-teatro-4-de.html">http://www.agendathe.com.br/2012/05/fullhouse-lancando-cd-no-teatro-4-de.html</a>
27	Fullreggae	Natureza	2011	<a href="http://tnb.art.br/rede/fullreggae">http://tnb.art.br/rede/fullreggae</a>
28	Guardia Nova	Homônimo	2013	<a href="http://www.guardia.net.br/discografia.html">http://www.guardia.net.br/discografia.html</a>
29	Guardia Nova	Imperfei	2015	<a href="http://www.guardia.net.br/disco">http://www.guardia.net.br/disco</a>

				<a href="#">grafia.html</a>
30	Hernane Felipe	Noturno no sol do equador (utopiauiense)	não identificado	<a href="http://tnb.art.br/rede/hernanefelipe">http://tnb.art.br/rede/hernanefelipe</a>
31	Káfila	Coletivo	2002	<a href="http://underenciclo.blogspot.pt/2011/01/kafila.html">http://underenciclo.blogspot.pt/2011/01/kafila.html</a>
32	Káfila	Playground	não identificado	<a href="http://underenciclo.blogspot.pt/2011/01/kafila.html">http://underenciclo.blogspot.pt/2011/01/kafila.html</a>
33	Karranka	Homônimo	não identificado	<a href="http://www.overmundo.com.br/overblog/simplicidade-e-introspeccao-marcam-som-do-karranka">http://www.overmundo.com.br/overblog/simplicidade-e-introspeccao-marcam-som-do-karranka</a>
34	Lado 2 Estéreo	Samba torto e outros ritmos	2003	<a href="http://www.agendathe.com.br/2010/08/downloadando-lado-2-estereo.html">http://www.agendathe.com.br/2010/08/downloadando-lado-2-estereo.html</a>
35	Lado 2 Estéreo	Samba bloody samba	2005	<a href="http://www.agendathe.com.br/2010/08/downloadando-lado-2-estereo.html">http://www.agendathe.com.br/2010/08/downloadando-lado-2-estereo.html</a>
36	Long Tomorrow	Sobre o pleno e o nada	2016	<a href="https://soundcloud.com/longtomorrow">https://soundcloud.com/longtomorrow</a>
37	Madame Baterflai	Senhora ou senhorita?	2005	<a href="http://revistazaboomba.blogspot.pt/2015/06/resena-madame-baterflai-senhora-ou.html">http://revistazaboomba.blogspot.pt/2015/06/resena-madame-baterflai-senhora-ou.html</a>
38	Mano Crispim	O homem do amanhã	2003	<a href="https://www.palcomp3.com/manocrispin/info.htm">https://www.palcomp3.com/manocrispin/info.htm</a>
39	Marlon e os Brandos	Psicodramatronic	2011	<a href="http://cidadeverde.com/noticias/88042/marlon-e-os-brandos-grava-cd-e-dvd-no-palacio-da-musica">http://cidadeverde.com/noticias/88042/marlon-e-os-brandos-grava-cd-e-dvd-no-palacio-da-musica</a>
40	Nando Chá	Estado natural	Não identificado	<a href="http://downloadmusicamp3.com.br/artist/Nando-Ch%C3%A1">http://downloadmusicamp3.com.br/artist/Nando-Ch%C3%A1</a>
41	Narguilé Hidromecânico <sup>295</sup>	Homônimo	1998	<a href="http://tnb.art.br/rede/narguilehidromecanico">http://tnb.art.br/rede/narguilehidromecanico</a>
42	Narguilé Hidromecânico	Poeirão	2000	<a href="http://amusaesquecida.blogspot.pt/2015/12/poeirao-narguile-hidromecanico.html">http://amusaesquecida.blogspot.pt/2015/12/poeirao-narguile-hidromecanico.html</a>
43	Narguilé Hidromecânico	Com gosto de gás	2005	<a href="http://tnb.art.br/rede/hernanefelipe">http://tnb.art.br/rede/hernanefelipe</a>
44	Narguilé Hidromecânico	Ainda vivo	2011	<a href="http://cidadeverde.com/noticias/87259/narguile-hidromecanico-">http://cidadeverde.com/noticias/87259/narguile-hidromecanico-</a>

<sup>295</sup> Apesar de ter sido lançado no ano de 1998, o álbum foi um divisor de águas no *rock* de Teresina e um dos mais influentes trabalhos desse gênero no Piauí no século XXI.

				<a href="#">lanca-cd-gravado-ao-vivo-em-teresina</a>
45	Obtus	Sangue no olho	2002	<a href="http://obtus.tripod.com/">http://obtus.tripod.com/</a>
46	Obtus	Ver-ouvir-calar	2014	<a href="http://obtus.tnb.art.br/">http://obtus.tnb.art.br/</a>
47	Origem D3MI	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/origem-d3mi/sets/cd-o-tempo">https://soundcloud.com/origem-d3mi/sets/cd-o-tempo</a>
48	Os Olivêra	Pirão Marginal	2009	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Os+Oliv%C3%A4Ara">http://www.last.fm/pt/music/Os+Oliv%C3%AÄAra</a>
49	Os Radiofônicos	Esse som é radiofônico	2006	<a href="http://osradiofonicos.com.br/banda/">http://osradiofonicos.com.br/banda/</a>
50	Os Radiofônicos	E Aí, Broto?	2012	<a href="http://osradiofonicos.com.br/video-hits/#1434542999696-c5f7d755-fafc10b4-996e41adb37b">http://osradiofonicos.com.br/video-hits/#1434542999696-c5f7d755-fafc10b4-996e41adb37b</a>
51	Perduvoyage	Love desire	2014	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Perduvoyage/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Perduvoyage/+wiki</a>
52	Preto Kedé	Sinta a minha África	2015	<a href="https://soundcloud.com/pretoke-de-rapreggae/cdsolo-sinta-a-minha-africa-eu-vim-da-africa-prodquilomboloucobeats">https://soundcloud.com/pretoke-de-rapreggae/cdsolo-sinta-a-minha-africa-eu-vim-da-africa-prodquilomboloucobeats</a>
53	Regaplanta	Regaplanta roots	2013	<a href="http://www.acervodoreggae.com/2014/12/download-regaplanta-roots-promocional.html">http://www.acervodoreggae.com/2014/12/download-regaplanta-roots-promocional.html</a>
54	Roraima	Entre pedras	2003	<a href="http://www.portalodia.com/noticias/geral/cantor-e-compositor-roraima-lanca-cd-coletanea-2187.html">http://www.portalodia.com/noticias/geral/cantor-e-compositor-roraima-lanca-cd-coletanea-2187.html</a>
55	Roraima	Santo da terra	não identificado	<a href="http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/roraima-trio#.WHwZCfmLTIU">http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/roraima-trio#.WHwZCfmLTIU</a>
56	Skate Aranha	Evil and dead	2011	<a href="https://lajarex.bandcamp.com/album/evil-dead">https://lajarex.bandcamp.com/album/evil-dead</a>
57	Taiguara Bruno	Eu mesmo sendo sempre eu	2013	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IKTSHJKcKZM">https://www.youtube.com/watch?v=IKTSHJKcKZM</a>
58	Teófilo	Com fusão	2001	<a href="http://www.teofilolima.com.br/p/discos.html">http://www.teofilolima.com.br/p/discos.html</a>
59	Teófilo	Matulão	2005	<a href="http://www.teofilolima.com.br/p/discos.html">http://www.teofilolima.com.br/p/discos.html</a>
60	Thiago E	Cabeça de sol em cima do trem	2013	<a href="https://soundcloud.com/thiagoe">https://soundcloud.com/thiagoe</a>
61	Undead Electric Hyena	I quit	2014	<a href="https://undeadelectrichyena.bandcamp.com/track/sr-duckman">https://undeadelectrichyena.bandcamp.com/track/sr-duckman</a>
62	Valciãn Calixto	Foda!	2016	<a href="http://www.valciancalixto.com">http://www.valciancalixto.com</a>

				<a href="#">br/</a>
63	Validaté	Pelos pátios partidos em festa	2008	<a href="https://soundcloud.com/validuat-teresina">https://soundcloud.com/validuat-teresina</a>
64	Validaté	Alegria girar	2009	<a href="https://soundcloud.com/validuat-teresina">https://soundcloud.com/validuat-teresina</a>
65	Veia Sônica	Homônimo	2005	<a href="https://www.palcomp3.com/bandaveiasonica/info.htm">https://www.palcomp3.com/bandaveiasonica/info.htm</a>
66	Veia Sônica	Homônimo	2014	<a href="http://www.cdbaby.com/cd/georgemacedo">http://www.cdbaby.com/cd/georgemacedo</a>
67	Vulgo Garbus	Sonitus	2016	<a href="https://vulgogarbus.bandcamp.com/album/sonitus/">https://vulgogarbus.bandcamp.com/album/sonitus/</a>
68	V-Road	Wings of a screamer	2013	<a href="https://soundcloud.com/v-road/sets/v-road-wings-of-a-screamer">https://soundcloud.com/v-road/sets/v-road-wings-of-a-screamer</a>



**Anexo 20 Extended plays catalogados no âmbito do rock independente de Teresina  
no século XXI**

	<b>Artista</b>	<b>Título do material</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Fonte</b>
1	Aclive	Ver e o mar	2005	<a href="https://www.palcomp3.com/bandaaclive/info.htm">https://www.palcomp3.com/bandaaclive/info.htm</a>
2	Aero	Moscas	não identificado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=F7uIv-tqvY4">https://www.youtube.com/watch?v=F7uIv-tqvY4</a>
3	Alcaçuz	Aos vivos e mortos	2015	<a href="https://soundcloud.com/alcacuz/sets/alcacuz-aos-vivos-e-mortos-ep">https://soundcloud.com/alcacuz/sets/alcacuz-aos-vivos-e-mortos-ep</a>
4	Aloha Haole	The fucking summer rain fucked up my vacation	2015	<a href="https://soundcloud.com/aloha-haoleband/sets/the-fucking-summer-rain-fucked">https://soundcloud.com/aloha-haoleband/sets/the-fucking-summer-rain-fucked</a>
5	Aloha Haole	Double song toration	2015	<a href="https://soundcloud.com/aloha-haoleband/01-aloha-haole-01-candiru">https://soundcloud.com/aloha-haoleband/01-aloha-haole-01-candiru</a>
6	Anna Werther	Homônimo	2014	<a href="http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/2014/06/de-a-z-anna-werther.html">http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/2014/06/de-a-z-anna-werther.html</a>
7	Bedtrip Clube	Homônimo	não identificado	<a href="http://www.agendathe.com.br/2010/09/downloadando-bedtrip-clube.html">http://www.agendathe.com.br/2010/09/downloadando-bedtrip-clube.html</a>
8	Bia e os Becks	Conto amor	2014	<a href="https://biaeosbecks.bandcamp.com/album/conto-amor">https://biaeosbecks.bandcamp.com/album/conto-amor</a>
9	Bia e os Becks	Todo lascado	2016	<a href="https://biaeosbecks.bandcamp.com/">https://biaeosbecks.bandcamp.com/</a>
10	Bode Preto	Dark night	2010	<a href="https://bodepreto.bandcamp.com/">https://bodepreto.bandcamp.com/</a>
11	Canis Vulgaris	Refém da sutileza	2010	<a href="https://canisvulgaris.bandcamp.com/album/ref-m-da-sutileza-ep">https://canisvulgaris.bandcamp.com/album/ref-m-da-sutileza-ep</a>
12	DJ Barão	After a hard night	2015	<a href="https://soundcloud.com/guilhermecerqueira">https://soundcloud.com/guilhermecerqueira</a>
13	Doce de Sal	Quem cresce em Terê tem o sol como sina	2014	<a href="https://geracaotristherezina.bandcamp.com/album/doce-de-sal-quem-cresce-em-ter-tem-o-sol-como-sina-2014">https://geracaotristherezina.bandcamp.com/album/doce-de-sal-quem-cresce-em-ter-tem-o-sol-como-sina-2014</a>
14	Eletrosilva	Homônimo	2003	<a href="http://batumare.blogspot.pt/2007/12/eletrosilva.html">http://batumare.blogspot.pt/2007/12/eletrosilva.html</a>
15	Eu Capiáu	Eu cá Piauí	não identificado	<a href="https://myspace.com/eucapiau/music/album/eu-c-piau-">https://myspace.com/eucapiau/music/album/eu-c-piau-</a>

				<a href="#">demo-13302092</a>
16	Eufrásia	Quase sempre	2013	<a href="https://soundcloud.com/banda_eufrasia">https://soundcloud.com/banda_eufrasia</a>
17	Gramophone	Bota fé	2006	<a href="http://www.somindependente.com.br/2011/10/gramophone-bota-fe-teresinapi.html">http://www.somindependente.com.br/2011/10/gramophone-bota-fe-teresinapi.html</a>
18	Guardia Nova	Quando chegar	2011	<a href="http://www.guardia.net.br/discografia.html">http://www.guardia.net.br/discografia.html</a>
19	Guardia Nova	Ep 2	2013	<a href="http://www.guardia.net.br/discografia.html">http://www.guardia.net.br/discografia.html</a>
20	Lado 2 Estéreo	Liberation	2001	<a href="http://discofurado.blogspot.pt/2013_06_01_archive.html">http://discofurado.blogspot.pt/2013_06_01_archive.html</a>
21	Long Tomorrow	Black paper planes	2015	<a href="https://soundcloud.com/longtomorrow">https://soundcloud.com/longtomorrow</a>
22	Martini Cadilac	Não é sempre, mas às vezes	não identificado	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Martini+Cadilac/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Martini+Cadilac/+wiki</a>
23	Mr. Potato Head	Middle nowhere	2012	<a href="https://potatohead.bandcamp.com/album/middle-nowhere-ep">https://potatohead.bandcamp.com/album/middle-nowhere-ep</a>
24	Növa	Al dente	2008	<a href="http://tnb.art.br/rede/noova">http://tnb.art.br/rede/noova</a>
25	Ravel Rodrigues	Homônimo	2014	<a href="http://revistazaboomba.blogspot.pt/2015_01_23_archive.html">http://revistazaboomba.blogspot.pt/2015_01_23_archive.html</a>
26	Selestino	Direto do Sertão	2010	<a href="https://soundcloud.com/selestinos">https://soundcloud.com/selestinos</a>
27	Selestino	Made in Piói	2011	<a href="https://soundcloud.com/selestinos">https://soundcloud.com/selestinos</a>
28	The Reid	Dispersas	não identificado	Material recebido por email
29	Trincado e a Solução	Todos os santos	2012	<a href="http://miniesterio.org/home/pt/trincado-todos-os-santos/">http://miniesterio.org/home/pt/trincado-todos-os-santos/</a>
30	Trinco	Até outro dia	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/trinco/ate-outro-dia?in=trinco/sets/at-outro-dia-ep">https://soundcloud.com/trinco/ate-outro-dia?in=trinco/sets/at-outro-dia-ep</a>
31	Ultra Mega Master	Ep 1	2012	<a href="http://www.last.fm/pt/music/UltraMegaMaster/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/UltraMegaMaster/+wiki</a>
32	Ultra Mega Master	Two guys and a PSP	2012	<a href="http://www.last.fm/pt/music/UltraMegaMaster/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/UltraMegaMaster/+wiki</a>
33	Undead Electric Hyena	No words today	não identificado	<a href="https://www.music.cliggo.com/artist/Undead_Electric_Hyena/albums">https://www.music.cliggo.com/artist/Undead_Electric_Hyena/albums</a>

34	Undead Electric Hyena	4 demos	não identificado	<a href="https://www.music.cliggo.com/artist/Undead_Electric_Hyena/albums">https://www.music.cliggo.com/artist/Undead_Electric_Hyena/albums</a>
35	Validuaté	Este lado pra cima	2013	<a href="https://play.spotify.com/album/4s4cPiaODA6CyU6pJoCCgd?play=true&amp;utm_source=open.spotify.com&amp;utm_medium=open">https://play.spotify.com/album/4s4cPiaODA6CyU6pJoCCgd?play=true&amp;utm_source=open.spotify.com&amp;utm_medium=open</a>
36	Validuaté	Carnavali	2016	<a href="http://cidadeverde.com/playlist/74624/validuate-cai-na-folia-e-estreia-as-marchinhas-do-carnavali-baixe-aqui">http://cidadeverde.com/playlist/74624/validuate-cai-na-folia-e-estreia-as-marchinhas-do-carnavali-baixe-aqui</a>
37	Violante	Ep	2012	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ofRPDVFFUyc">https://www.youtube.com/watch?v=ofRPDVFFUyc</a>
38	Violante	Ep 2	2012	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=D9d-tF_NWMY">https://www.youtube.com/watch?v=D9d-tF_NWMY</a>
39	V-Road	Homônimo	não identificado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mDJ0rphCSag">https://www.youtube.com/watch?v=mDJ0rphCSag</a>
40	Wake Up, Killer!	Homônimo	2009	<a href="http://tnb.art.br/rede/wuk">http://tnb.art.br/rede/wuk</a>

**Anexo 21 Singles catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI**

	<b>Artista</b>	<b>Título do material</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Fonte</b>
1	Amigos do Vigia	Trazer você	não identificado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=GMm_qTFBiTE">https://www.youtube.com/watch?v=GMm_qTFBiTE</a>
2	André de Sousa	Scotch no breu	2016	<a href="https://soundcloud.com/andre-de-sousa/scotch-no-breu-andre-de-sousa-flavio-nogueira">https://soundcloud.com/andre-de-sousa/scotch-no-breu-andre-de-sousa-flavio-nogueira</a>
3	Brigitte Bardot	Freak lagarta	não identificado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tT8oIUbbvQ">https://www.youtube.com/watch?v=tT8oIUbbvQ</a>
4	Canis Vulgaris	Deadman	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris/cannis-vulgaris-05-deadman">https://soundcloud.com/canis-vulgaris/cannis-vulgaris-05-deadman</a>
5	Canis Vulgaris	Pororoca	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris">https://soundcloud.com/canis-vulgaris</a>
6	Canis Vulgaris	Sexy boy cafuçu	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris/canis-vulgaris-sexy-boy-cafu-u">https://soundcloud.com/canis-vulgaris/canis-vulgaris-sexy-boy-cafu-u</a>
7	Canis Vulgaris	He y can is	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris/he-y-can-is">https://soundcloud.com/canis-vulgaris/he-y-can-is</a>
8	Canis Vulgaris	Só dois (remix Trincado)	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris">https://soundcloud.com/canis-vulgaris</a>
9	Canis Vulgaris	Concordia (remix Guardia Nova)	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris">https://soundcloud.com/canis-vulgaris</a>
10	Canis Vulgaris	Profundo	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris">https://soundcloud.com/canis-vulgaris</a>
11	Canis Vulgaris	Dubbit	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris">https://soundcloud.com/canis-vulgaris</a>
12	Elétrique Zamba	Malandragem é fome	2015	<a href="https://soundcloud.com/eletrique-zamba/malandragem-e-fome-1">https://soundcloud.com/eletrique-zamba/malandragem-e-fome-1</a>
13	Elétrique Zamba	Perfeito idiota brasileiro	2015	<a href="https://soundcloud.com/eletrique-zamba">https://soundcloud.com/eletrique-zamba</a>
14	Elétrique Zamba	Cínica	2015	<a href="https://soundcloud.com/eletrique-zamba">https://soundcloud.com/eletrique-zamba</a>
15	Eu Capiou	Q nem baião de dois	2016	
16	Gramophone	Canções de amor ainda servem para alguma coisa	2015	<a href="https://soundcloud.com/banda-gramophone/gramophone-cancoes-de-amor-ainda-servem-para-alguma-coisa">https://soundcloud.com/banda-gramophone/gramophone-cancoes-de-amor-ainda-servem-para-alguma-coisa</a>
17	Gramophone	Aquéns	2015	<a href="https://soundcloud.com/banda-">https://soundcloud.com/banda-</a>

				<a href="#">gramophone/aqu-ns</a>
18	Hugo dos Santos	Longe é aqui	2015	<a href="http://www.clipsebandas.com.br/audios/5947">http://www.clipsebandas.com.br/audios/5947</a>
19	Interface	Bia	2003	Material recebido via chat pela plataforma <i>Facebook</i>
20	La Folie	Pedaço meu	2015	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Cwat07Xu-Nc">https://www.youtube.com/watch?v=Cwat07Xu-Nc</a>
21	Maverick 75	You 'll never steal my mind	2012	<a href="http://tnb.art.br/rede/maverick75">http://tnb.art.br/rede/maverick75</a>
22	Modstock	Psycho surf	2015	<a href="https://soundcloud.com/sandro-sertao-1/vintage-feelings">https://soundcloud.com/sandro-sertao-1/vintage-feelings</a>
23	Modstock	Vintage feelings	2015	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XHijzGfYe7w">https://www.youtube.com/watch?v=XHijzGfYe7w</a>
24	Obtus	NoKKU	2013	<a href="http://obtus.tnb.art.br/">http://obtus.tnb.art.br/</a>
25	Os Radiofônicos	Você não presta	não identificado	<a href="http://osradiofonicos.com.br/video-hits/#1434543049270-c5988062-2c7810b4-996e41adb37b">http://osradiofonicos.com.br/video-hits/#1434543049270-c5988062-2c7810b4-996e41adb37b</a>
26	Os Radiofônicos	Beibe	não identificado	<a href="http://osradiofonicos.com.br/video-hits/#1449600301231-aa664e58-e8b1">http://osradiofonicos.com.br/video-hits/#1449600301231-aa664e58-e8b1</a>
27	Projeto 28 Dias	Canção pra se perder	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/28dias/projeto28dias-cancao-pra-se-perder">https://soundcloud.com/28dias/projeto28dias-cancao-pra-se-perder</a>
28	Projeto 28 Dias	Partida	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/28dias/projeto-28-dias-partida">https://soundcloud.com/28dias/projeto-28-dias-partida</a>
29	Projeto 28 Dias	Par	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/28dias/projeto-28-dias-par">https://soundcloud.com/28dias/projeto-28-dias-par</a>
30	Projeto 28 Dias	Aonde você está	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/28dias/projeto28dias-aonde-voc-e-esta">https://soundcloud.com/28dias/projeto28dias-aonde-voc-e-esta</a>
31	Severo	Boca sequência	2016	<a href="https://severo.bandcamp.com/releases">https://severo.bandcamp.com/releases</a>
32	Trinco	Margarida	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/trinco/trinco-margarida">https://soundcloud.com/trinco/trinco-margarida</a>
33	Valciã Calixto	Teoria do abacaxi	2015	<a href="https://valciancalixto.bandcamp.com/track/teoria-do-abacaxi">https://valciancalixto.bandcamp.com/track/teoria-do-abacaxi</a>

**Anexo 22 Demos catalogadas no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI**

	<b>Artista</b>	<b>Título do material</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Fonte</b>
1	Alcaçuz	Homônimo	2009	<a href="http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/2014/07/de-a-z-banda-alcacuz.html">http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/2014/07/de-a-z-banda-alcacuz.html</a>
2	Alcaçuz	Dois	2011	<a href="http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/2014/07/de-a-z-banda-alcacuz.html">http://nossogostonaberlinda.blogspot.pt/2014/07/de-a-z-banda-alcacuz.html</a>
3	Atun	Pré-demo	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/atun/album/20225/">https://www.palcomp3.com/atun/album/20225/</a>
4	Bedtrip Clube	Homônimo	2004	Arquivo MP3
5	Bill Marte	Homônimo	2008	<a href="https://www.palcomp3.com/billmarte/info.htm">https://www.palcomp3.com/billmarte/info.htm</a>
6	Boêmios Errantes	Homônimo	2008	<a href="http://tnb.art.br/rede/bandaboeioserrantes">http://tnb.art.br/rede/bandaboeioserrantes</a>
7	Conjunto Roque Moreira	Amplitude modulada	2003	<a href="https://www.palcomp3.com/conjuntoroquemoreira/info.htm">https://www.palcomp3.com/conjuntoroquemoreira/info.htm</a>
8	Doce de Sal	Recorte	2012	<a href="https://geracaotristherezina.bandcamp.com/album/doce-de-sal-recorte-2012">https://geracaotristherezina.bandcamp.com/album/doce-de-sal-recorte-2012</a>
9	Flores Radioativas	Sociedade retrô	2014	<a href="https://geracaotristherezina.bandcamp.com/album/flores-radioativas-sociedade-retr-2014">https://geracaotristherezina.bandcamp.com/album/flores-radioativas-sociedade-retr-2014</a>
10	Fragmentos de Metrôpole	IAMTHEPIBRA	não identificado	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Fragmentos+de+Metr%C3%B3pole/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Fragmentos+de+Metr%C3%B3pole/+wiki</a>
11	Fullreggae	Homônimo	2001	<a href="http://tnb.art.br/rede/fullreggae">http://tnb.art.br/rede/fullreggae</a>
12	Madame Bateria	Um lugar	2001	<a href="https://www.palcomp3.com/madamebateria/madame-bateria-um-lugar-1-demo/">https://www.palcomp3.com/madamebateria/madame-bateria-um-lugar-1-demo/</a>
13	Mano Crispim	Homônimo	não identificado	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Mano+Crispin/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Mano+Crispin/+wiki</a>
14	Nando Chá e os Piu'la Contra	Homônimo	2000	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Nando+Ch%C3%A1/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Nando+Ch%C3%A1/+wiki</a>
15	Nôva	Homônimo	2004	<a href="http://tnb.art.br/rede/noova">http://tnb.art.br/rede/noova</a>
16	Os Caipora	Peixeira	não identificado	<a href="http://oscaipora.blogspot.pt/">http://oscaipora.blogspot.pt/</a>
17	Sandro Moura	Belas cores	2009	<a href="https://www.palcomp3.com/sandro">https://www.palcomp3.com/sandro</a>

				<a href="http://ndromourapi/info.htm">ndromourapi/info.htm</a>
18	Sapucaia	Homônimo	não identificado	<a href="http://lacorrosivo.tnb.art.br/">http://lacorrosivo.tnb.art.br/</a>
19	Validuaté	Homônimo	não identificado	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Validuat%C3%A9/+albums">http://www.last.fm/pt/music/Validuat%C3%A9/+albums</a>

**Anexo 23 Bootlegs catalogados no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI**

	<b>Artista</b>	<b>Título do material</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Fonte</b>
1	A Sala da Brusca	Não consta	não identificado	<a href="http://asaladabrusca.tnb.art.br/">http://asaladabrusca.tnb.art.br/</a>
2	Albatroz	Não consta	2009	<a href="http://allbatroz.blogspot.pt/">http://allbatroz.blogspot.pt/</a>
3	Atun	Atun ao vivo	2011	<a href="http://www.last.fm/pt/music/Atun/+wiki">http://www.last.fm/pt/music/Atun/+wiki</a>
4	Carnaubanos da Fronteira	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/carnaubanos/">https://www.palcomp3.com/carnaubanos/</a>
5	Cine Rex Brasil	Give it to me	2010	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mi2nS_uma68">https://www.youtube.com/watch?v=mi2nS_uma68</a>
6	Lisbela	Registro de concerto no Espaço Raízes	2008	Arquivo MP3
7	Madalena´ Soul	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/madalenasoul/se-eu-fosse-perfeito">https://soundcloud.com/madalenasoul/se-eu-fosse-perfeito</a>
8	My Fuá Band	Não consta	não identificado	<a href="https://www.facebook.com/MyFuaBand/">https://www.facebook.com/MyFuaBand/</a>



**Anexo 24** *Compilações catalogadas no âmbito do rock independente de Teresina no século XXI*

	<b>Artista</b>	<b>Título do material</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Fonte</b>
1	Alçaçuz, Sandro Moura, Cami Rabêlo, Zona de Atrito, Trinco, Sapucaia, Banjo Kazuia, Violante do Céu, BR-316, WUK, Cochá, RockSim, Regaplata, Dalmir Filho	Mostra lança piau	2011	<a href="http://tnb.art.br/rede/cumbuca-cultural">http://tnb.art.br/rede/cumbuca-cultural</a>
2	Captamata, Conjunto Roque Moreira, Batuque Elétrico, Validuaté	Mostra cumbuca cultural	2008	<a href="http://tnb.art.br/rede/cumbuca-cultural">http://tnb.art.br/rede/cumbuca-cultural</a>
3	Canis Vulgaris	T	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/canis-vulgaris/canis-vulgaris-t-2012">https://soundcloud.com/canis-vulgaris/canis-vulgaris-t-2012</a>
4	Edvaldo Nascimento	Rock 30	2015	<a href="https://itunes.apple.com/us/album/rock-30/id1137492152">https://itunes.apple.com/us/album/rock-30/id1137492152</a>
5	José Quaresma	40 Anos da Morte de Torquato Neto		<a href="http://www.last.fm/pt/music/Jos%C3%A9+Quaresma/40+anos+da+morte+de+Torquato+Neto">http://www.last.fm/pt/music/Jos%C3%A9+Quaresma/40+anos+da+morte+de+Torquato+Neto</a>
6	Roraima	Coletânea	2008	<a href="http://www.portalodia.com/noticias/geral/cantor-e-compositor-roraima-lanca-cd-coletanea-2187.html">http://www.portalodia.com/noticias/geral/cantor-e-compositor-roraima-lanca-cd-coletanea-2187.html</a>
7	Threis	Banda Threis ao vivo	2013	<a href="http://tnb.art.br/rede/threis-1982">http://tnb.art.br/rede/threis-1982</a>

**Anexo 25 Fonogramas dispersos catalogados no âmbito do rock independente de  
Teresina no século XXI**

	<b>Artista</b>	<b>Título do Material</b>	<b>Ano de Lançamento</b>	<b>Fonte</b>
1	Atun	Não consta	não identificado	<a href="http://alandouglasms.tnb.art.br/">http://alandouglasms.tnb.art.br/</a>
2	Banjo Kazuia	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/banjokazuia/">https://www.palcomp3.com/banjokazuia/</a>
3	BullDog Jack	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/bandabulldogjack/info.htm">https://www.palcomp3.com/bandabulldogjack/info.htm</a>
4	Cami Rabêlo	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/camirabelo">https://soundcloud.com/camirabelo</a>
5	Caveiras	Não consta	não identificado	<a href="http://www.artisttrove.com/artist/159697314100983/CAVEIRAS">http://www.artisttrove.com/artist/159697314100983/CAVEIRAS</a>
6	Clínica Tobias Blues	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/clinicatobiasblues">https://soundcloud.com/clinicatobiasblues</a>
7	Cochá	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/cocha-reggaethe">https://soundcloud.com/cocha-reggaethe</a>
8	Dário Marreiros	Não consta	não identificado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zhY8TJjzzKw">https://www.youtube.com/watch?v=zhY8TJjzzKw</a>
9	DJ Barão	Não consta	2015	<a href="https://soundcloud.com/guilhermecerqueira/dj-barao-you-are-everybody">https://soundcloud.com/guilhermecerqueira/dj-barao-you-are-everybody</a>
10	Don Corleone	Não consta	não identificado	<a href="https://www.letras.mus.br/ostiga-jr/486149/">https://www.letras.mus.br/ostiga-jr/486149/</a>
11	Fabulah	Giordanno Bruno	2015	<a href="https://soundcloud.com/fabulah/giordanno-bruno">https://soundcloud.com/fabulah/giordanno-bruno</a>
12	Flip	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/fliprrr">https://soundcloud.com/fliprrr</a>
13	Frank Farias	Não consta	não identificado	<a href="http://bdg.uol.com.br/artist/frankfarias">http://bdg.uol.com.br/artist/frankfarias</a>
14	Freitas	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/freitas">https://soundcloud.com/freitas</a>
15	Guilherme Cerqueira	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/guilhermecerqueira/dj-barao-you-are-everybody">https://soundcloud.com/guilhermecerqueira/dj-barao-you-are-everybody</a>
16	In Nature	Prévia CD In Nature	2015	<a href="https://www.palcomp3.com/BANDAINNATURE/">https://www.palcomp3.com/BANDAINNATURE/</a>
17	Locomotriz	Não consta	não identificado	<a href="https://www.facebook.com/pg/locomotrizbanda/about/">https://www.facebook.com/pg/locomotrizbanda/about/</a>
18	Machado Júnior	Não consta	não	<a href="https://soundcloud.com/mach">https://soundcloud.com/mach</a>

			identificado	<a href="#">ado-junior</a>
19	Natea	Não consta	não identificado	<a href="http://bdg.uol.com.br/artist/natea">http://bdg.uol.com.br/artist/natea</a>
20	Neanderthais	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/neanderthais/">https://www.palcomp3.com/neanderthais/</a>
21	Nelson Theresa Cafe	O segundo início	não identificado	<a href="http://www.last.fm/music/Nelson+Theresa+Cafe/o+segundo+in%C3%ADcio">http://www.last.fm/music/Nelson+Theresa+Cafe/o+segundo+in%C3%ADcio</a>
22	Nelson Theresa Cafe	O recomeço do recomeço	não identificado	<a href="http://escucharmp3.net/artist-Nelson-Theresa-Cafe/">http://escucharmp3.net/artist-Nelson-Theresa-Cafe/</a>
23	No Essence	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/noessence/info.htm">https://www.palcomp3.com/noessence/info.htm</a>
24	Olga e o Mar	Dispersos	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/olgaeomar">https://soundcloud.com/olgaeomar</a>
25	Os Ordinários	Não consta	2014	<a href="https://soundcloud.com/ordinarios-ordinarios">https://soundcloud.com/ordinarios-ordinarios</a>
26	Outros Versos	Não consta	não identificado	<a href="http://www.purevolume.com/outrosversos">http://www.purevolume.com/outrosversos</a>
27	Perduvoyage	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/perduvoyage">https://soundcloud.com/perduvoyage</a>
28	Planezza	Dispersas	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/netovilla-rica">https://soundcloud.com/netovilla-rica</a>
29	Q.I.69	Não consta	não identificado	<a href="http://www.purevolume.com/qi69">http://www.purevolume.com/qi69</a>
30	Rádio Estéreo Vinil	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/radioestereovinil/">https://www.palcomp3.com/radioestereovinil/</a>
31	Rocksim	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/rocksim/">https://www.palcomp3.com/rocksim/</a>
32	Sandro Sertão	Dispersas	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/zeezeel">https://soundcloud.com/zeezeel</a>
33	Soma!	Não consta	não identificado	<a href="https://www.palcomp3.com/somapi/info.htm">https://www.palcomp3.com/somapi/info.htm</a>
34	Tequinoise	Não consta	não identificado	Arquivo MP3
35	Terê Groove	Dispersas	não identificado	<a href="http://tnb.art.br/rede/oraima-pi">http://tnb.art.br/rede/oraima-pi</a>
36	Vulgo Garbus	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/vulgo-garbus">https://soundcloud.com/vulgo-garbus</a>
37	Xico Barroso	Não consta	não identificado	<a href="https://soundcloud.com/xicobarroso">https://soundcloud.com/xicobarroso</a>
38	Zona de Atrito	Não consta	não identificado	<a href="http://tnb.art.br/rede/zonadeatrito-the">http://tnb.art.br/rede/zonadeatrito-the</a>

**Anexo 26 Videoclipes catalogados no rock independente de Teresina no século XXI**

	<b>Artista</b>	<b>Música</b>	<b>Direção</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipologia</b>
1	Albatroz	Caminhos abertos	não identificado	não identificado	Mix entre tipologias (compilações de performance e imagens de arquivos)
2	Albatroz	Insônia	não identificado	2009	Mix entre tipologias (imagens de performance ao vivo e imagens prováveis de arquivo)
3	Anno Zero	Hear	Sergio Lima	2013	Compilações de imagens de concerto
4	Anno Zero	Fool	Ed Zee	2004	Imagens produzidas primariamente para este fim. Estória intercalada com banda executando a música
5	Batuque Elétrico	A espera	Machado Jr & Kleyton Marinho	2011	Imagens produzidas primariamente para este fim. Estória intercalada com banda executando a música
6	Bed Trip Clube	Caminhos estranhos	Dalson Carvalho	2008	Imagens produzidas primariamente para o videoclipe. Performance de uma bailarina intercalada com banda executando a música
7	Bia e os Becks	Neguinha	não identificado	2015	Mix entre tipologias. Parece combinar imagens de arquivo da banda não necessariamente feitas para este fim com imagens feita especialmente para este fim.
8	Bill Marte	Lenny	Dyego Lisboa	2011	Imagens produzidas primariamente para o videoclipe. Estória intercalada com banda executando música
9	Canis	O decadente	Não	2010	Imagem de arquivo

	Vulgaris	será candente	identificado		(apenas um vídeo)
10	Clínica Tobias Blues	I forget my dreams	Não consta	2010	Imagens de arquivo (uma miscelânea, provavelmente a partir do auxílio de ferramentas digitais)
11	Clínica Tobia Blues	New country blues	não identificado	2011	Imagens produzidas primariamente para o videoclipe. Consiste basicamente na banda executando uma canção ao vivo.
12	Cochá	Juntos somos mais	Marcos Medeiros	2014	Imagens produzidas primariamente para o videoclipe. Estória e banda executando a música
13	Conjunto Roque Moreira	Lee Van Cleef	Mirton de Paula	2007	Mix entre tipologias (imagens de arquivo e imagens gravadas especificamente para o videoclipe)
14	Conjunto Roque Moreira	Vendedor de cajuína	não identificado	2009	Mix entre tipologias (imagens gravadas provavelmente para este fim, com imagens de performance/gravação)
15	Danilo Rêgo	(Bem perto) A outra vez	não identificado	não identificado	Mix entre tipologias (imagens gravadas provavelmente para este fim e compilações de gravação/performance)
16	Dario Marreiros	Roteiro de um filme	não identificado	2014	Compilações das imagens de performances/gravações
17	Eita Piula	Flecha certa	não identificado	não identificado	Mix entre tipologias (imagens gravadas especificamente para o videoclipe e compilações de performances/gravações)
18	Full House	Quem sabe	Ícaro Uther	2012	Compilações de imagens de performances/gravações

19	Gramophon e	Bota fé	Dalson Carvalho	não identificado	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda
20	Guardia Nova	Guardia	João Gabriel de Queiroz	não identificado	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
21	Guardia Nova	Setenta e seis	Ana Clara Ribeiro Lages	2013	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
22	Guardia Nova	Solução	Ana Clara Ribeiro Lages	2013	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
23	Hugo dos Santos	Longe é aqui	Ana Clara Ribeiro Lages	2015	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
24	Hugo dos Santos	Fim das certezas	Daniel Vincent	2016	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
25	Hugo Trincado 25	Tempo dali	Ana Clara Ribeiro Lages	2012	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
26	Hugo Trincado	Olho nu	Ana Clara Ribeiro Lages	2013	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe
27	Hugo Trincado	Então vá	Javé Monte Ochôa	não identificado	Imagens de arquivo (prováveis)
28	In Nature	In nature	Raniel Carvalho e Ronaldo Carvalho	2016	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda
29	Lado 2 Estéreo	Exu vapor	Josh S.	não identificado	Provavelmente gravadas numa situação recreativa e utilizada posteriormente como um videoclipe
30	Long Tomorrow	Ternura	não identificado	não identificado	Provavelmente gravadas especificamente para o videoclipe
31	Mano Crispim	Bem melhor	Radamés Araújo (edição)	não identificado	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com

					performance da banda
32	Maverick 75	Shuddering fear	B&T Audiovisual (produtora do Márcio Bigly)	2015	Compilação de imagens de performance/gravação
33	Modstock	Vintage feelings	Sandro Sertão	2015	Imagens de arquivo (provavelmente colhidas a partir de ferramentas digitais)
34	Modstock	Psycho surf	Sandro Sertão	2015	Imagens de arquivo (provavelmente colhidas a partir de ferramentas digitais) O vídeo foi bloqueado pelo detentor dos direitos das imagens
35	Nando Chá e os Piula Contra 35	Cacimba velha	Dogno Içalano & Alex Galvão	não identificado	
36	Narguilé Hidromecânico	Jumento bom	Radamés Araújo	não identificado	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória
37	Narguilé Hidromecânico	Maquetes loucas	Frederico Almeida	2001	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Não parece, neste sentido, ser uma compilação e performances ou gravações, ainda que o clipe seja essencialmente a banda a tocar.
38	Obtus	Sangue no olho	Eduardo Crispim	2003	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda.
39	Obtus	Tiros na noite	Eduardo Crispim e Assis Filho	2004	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda. Diferentemente dos outros, as duas narrativas

					aqui tornam-se uma só no final.
40	Obtus	Campo minado	não identificado	2011	Prováveis imagens de arquivo. Performances da banda.
41	Obtus	Escória	Eduardo Crispim	2015	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda
42	Os Radiofônicos	Arrume uma banda pra tocar	não identificado	2011	Compilações de performances/gravações
43	Os Radiofônicos	Tire suas coisas do meu quarto	Henrique Douglas	não identificado	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe baseada numa performance da banda
44	Roraima	Santo da terra	não identificado	não identificado	Imagens provavelmente gravadas especificamente para o videoclipe. Consiste numa full performance do artista e sua banda.
45	Sandro Moura	Belas cores	não identificado	2013	Imagens provavelmente gravadas para o videoclipe. Uma sequência de imagens da natureza com o rosto do cantor performando.
46	Selestinos	Selestino	não identificado	2011	Mix entre tipologias (compilações de performances/gravações e imagens provavelmente gravadas especificamente para os videoclipes)
47	Taiguara Bruno	Triste coração	Jaqueline Bezerra	2013	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance do artista. Aqui também a performance do artista se junta com a estória contada no clipe



48	Taiguara Bruno	Alto da felicidade	não identificado	2012	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance
49	Teófilo	Beijos e cacos	não identificado	2009	Imagens gravadas especificamente para o videoclipe. Consiste numa performance do artista e sua banda.
50	Teófilo	Jararacas	não identificado	2008	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Computação gráfica e performance do artista.
51	Ultra Mega Master	Back into the Hurricane	não identificado	2012	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe.
52	Veia Sônica	Disse adeus	não identificado	não identificado	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória sem performance da banda (raro)
53	Veia Sônica	Fazer o Impossível	não identificado	não identificado	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda
54	Valcião Calixto	Marcha ranço	Vitor Daniel (Sergipe, fã)	2016	Imagens de arquivo utilizadas originariamente para outro fim (um filme)
55	Validuaté	A onda	José Quaresma	2010	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória com performance da banda que também seu unem.
56	Validuaté	Eu te considerava tanto	José Quaresma	2013	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda.
57	Validuaté	I feel so sad this evening	Dalson Junior	2013	Imagens provavelmente produzidas para o videoclipe. Estória sem

					performance da banda (raro)
58	Validuaté	Plaina maravalha	André Leão	2010	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Estória intercalada com performance da banda.
59	Violante	Música do amor	Ana Clara Ribeiro Lages	2015	Imagens produzidas especificamente para o videoclipe. Consiste numa performance do duo.

## ***Anexo 27 Guião principal de entrevista semiestruturada presencial***

### **GUIÃO DE ENTREVISTA**

Título provisório: Outros lugares, outros sons: trajetória, morfologia, dinâmicas e produtos do *rock* independente de Teresina no século XXI

Investigador responsável: Thiago Meneses Alves

Doutoramento em Sociologia

Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)

---

#### **I – OBSERVAÇÕES ANTES DO INÍCIO DAS ENTREVISTAS:**

- Explicar ao entrevistado os objetivos gerais da entrevista.
- Pedir toda a documentação e informação possível referente à temática investigada.

---

#### **II – DESCRIÇÃO GERAL**

Entrevistadox:

Entrevistador:

Entrevista no:

Posição e função no contexto analisado:

Data:

Local:

Hora de início:

Duração:

Breve descrição do local e do andamento da entrevista:

---

#### **III – CARACTERÍSTICAS SOCIOGRÁFICAS**

Nome:

Idade:

Sexo:

Profissão:

Escolaridade:

Percurso Profissional:

Naturalidade:

Residência atual:

---

#### **IV – GUIÃO DE ENTREVISTA**

##### **1 – TRAJETÓRIA PESSOAL E A RELAÇÃO COM O CONTEXTO DO ROCK INDEPENDENTE DE TERESINA**

##### **1.1 – Contatos iniciais com o *rock* independente de Teresina**

- 1.1.1 Quando iniciou a sua relação com o *rock* independente produzido em Teresina?
- 1.1.2 Qual era a sua idade?
- 1.1.3 Como ocorreu este contato inicial?
- 1.1.4 Onde ocorreu este contato inicial?
- 1.1.5 Quais projetos musicais proporcionaram este primeiro contato?
- 1.1.6 Como você descreveria a sua vida no período deste primeiro contato? (esfera profissional, familiar e etc.)
- 1.1.7 Alguma pessoa em particular foi determinante para que este primeiro contato acontecesse? Quem? De que maneira?
- 1.1.8 Alguma situação em particular foi determinante para que este primeiro contato acontecesse?
- 1.1.9 Como?

## **1.2 – O papel do *rock* independente de Teresina na construção do perfil musical do entrevistado**

- 1.2.1 Qual a relevância do *rock* independente na formação do seu perfil musical?
- 1.2.2 Quais os projetos musicais do *rock* independente de Teresina são fundamentais na formação do seu gosto musical pessoal?
- 1.2.3 Por que eles são importantes?

## **1.3 – Atividades exercidas no contexto do *rock* independente de Teresina**

- 1.3.1 Quais atividades você já exerceu no contexto do *rock* independente de Teresina? (músico, produtor, jornalista, diretor, dentre outros)
- 1.3.2 Em quais projetos você já participou? (musicais, de videocliques, empreendedores, jornalísticos e etc.) – programa curta piauí – tv assembleia
- 1.3.3 Entre os projetos nos quais você já participou, destacaria algum mais relevante?
- 1.3.4 Por quê?
- 1.3.5 Quais as suas principais referências no contexto nacional e internacional? (de acordo com a área de atuação – musical, audiovisual, jornalística, empreendedora, entre outros)
- 1.3.6 Por quê?
- 1.3.7 E no contexto local? Quais iniciativas teresinenses você tem como referência para o seu trabalho desenvolvido no contexto do *rock* independente da cidade?
- 1.3.8 Por quê?

## **2 – O SUBCAMPO/CENA DO ROCK INDEPENDENTE DE TERESINA NO SÉCULO XXI;**

### **2.1 – Projetos musicais, personalidades e instâncias protagonistas;**

- 2.1.1 No decorrer do século XXI, quais foram os projetos musicais mais relevantes para a conformação de um *rock* independente em Teresina?
- 2.1.2 Por que eles foram relevantes?
- 2.1.3 Nos dias de hoje há novos projetos a serem destacados? Quais?
- 2.1.4 Por que eles são relevantes?

- 2.1.5 No decorrer do século XXI, quais personalidades exerceram um papel central na conformação do *rock* independente em Teresina?
- 2.1.6 Por que elas foram relevantes?
- 2.1.7 Nos dias de hoje há novas personalidades a serem destacadas?
- 2.1.8 Quais?
- 2.1.9 Por que elas são relevantes?
- 2.1.10 Quais registros (álbuns, *extended plays*, demos, *bootlegs* e outros) foram mais relevantes no decorrer do século XXI no âmbito do *rock* independente de Teresina?
- 2.1.11 Por que eles foram relevantes?
- 2.1.12 Quais registros mais atuais você destacaria neste contextos?
- 2.1.13 Por quê?
- 2.1.14 Quais instâncias exerceram um papel central na conformação do *rock* independente em Teresina no decorrer do século XXI? (casas de show, espaços de discotecagem, bares, lojas de discos e de instrumentos musicais, veículos de comunicação e etc.)
- 2.1.15 Por que elas foram relevantes?
- 2.1.16 Nos dias de hoje há novas instâncias a serem destacadas?
- 2.1.17 Quais?
- 2.1.18 Por que eles passam a figurar neste grupo de referência?

## **2.2 – Convergências**

- 2.2.1 Você acha que existiram iniciativas relevantes de associação e colaboração coletivas no intuito de fortalecimento do *rock* independente no decorrer do século XXI?
- 2.2.2 Se sim, quais?
- 2.2.3 Quais os pontos positivos destas iniciativas?
- 2.2.4 Quais as principais lacunas nestas experiências?

## **2.3 – Tensionamentos**

- 2.3.1 E quais os pontos principais de conflitos no contexto do *rock* independente de Teresina?
- 2.3.2 Por que você acha que eles acontecem?
- 2.3.3 Acha que eles limitam o cenário?
- 2.3.4 De que forma?

## **2.4 – O *rock* independente no passado e nos dias atuais**

- 2.4.1 No decorrer do século XXI, você consegue identificar algum período que possa ser caracterizado como o auge do *rock* independente em Teresina?
- 2.4.2 Quais motivos fizeram deste período o auge?
- 2.4.3 Quais os projetos musicais mais relevantes deste período específico?
- 2.4.4 Quais os eventos mais relevantes deste período específico? (festivals, festas e outros)
- 2.4.5 Quais os espaços de fruição mais significativos deste período específico? (locais de shows e discotecagens, bares e outros)
- 2.4.6 Como você descreveria o momento atual do *rock* independente em Teresina?

2.4.7 Como você prevê o futuro do *rock* independente em Teresina?

### **III – DESMATERIALIZAÇÃO DA MÚSICA E OS SIGNIFICADOS INSCRITOS NO *ROCK* INDEPENDENTE DE TERESINA NO SÉCULO XXI:**

#### **3.1 – Desmaterialização da música**

3.1.1 O cenário atual de facilidade de acesso às tecnologias de comunicação e informação (internet banda larga, barateamento dos registros fonográficos, novos canais de divulgação/distribuição) contribui para o incremento do *rock* independente na cidade?

3.1.2 Por quê?

3.1.3 Poderia citar algumas experiências importantes no contexto do *rock* independente de Teresina no que diz respeito à utilização destas ferramentas?

3.1.4 Por que elas foram importantes?

#### **3.2 – Hibridação cultural e o glocal**

3.2.1 Você acha que o diálogo com elementos típicos da cultura nordestina/brasileira é um procedimento importante no *rock* independente de Teresina?

3.2.2 Por quê?

3.2.3 Poderia citar exemplos representativos para o cenário que utilizaram este tipo de procedimento?


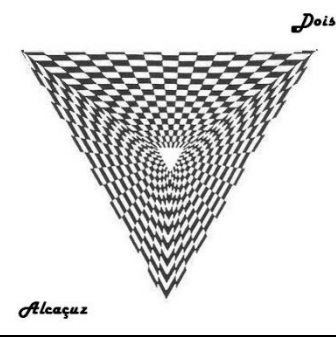


3.2.4 Qual a sua opinião sobre este tipo de procedimento?

Por fim, umas perguntas rápidas para compilar essa ficha com seus dados sociográficos.

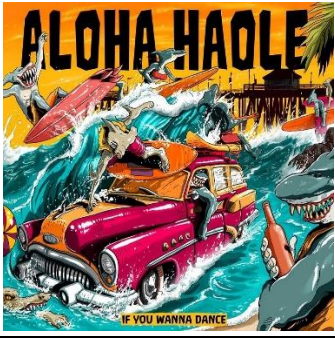
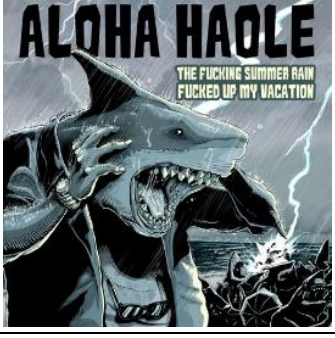
Antecipar os dados sobre bandas, artistas, espaços e etc.

**Anexo 28 Capas dos fonogramas catalogados no âmbito do rock independente de  
Teresina no século XXI**

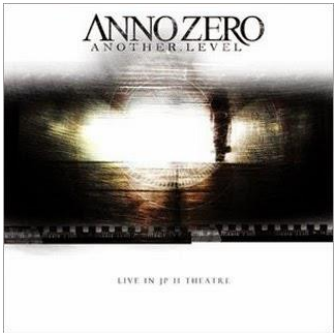


	<b>Artista</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Formato</b>	<b>Capa</b>
1	A Sala Da Brusca	Não Identificado	Não Identificado	Bootleg	
2	Aclive	Homônimo	2005	Álbum	
3	Aclive	Labirinto	2012	Álbum	
4	Aero	Moscas	2011	Ep	

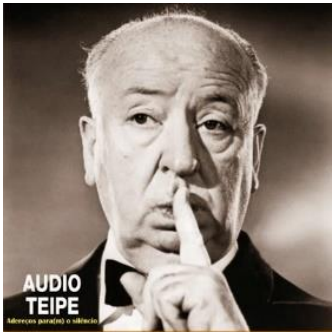



5	Alcaçuz	Homônimo	2009	Demo	
6	Alcaçuz	Dois	2011	Demo	
7	Alcaçuz	Homônimo	2014	Álbum	
8	Alcaçuz	Aos Vivos E Mortos	2015	Ep	

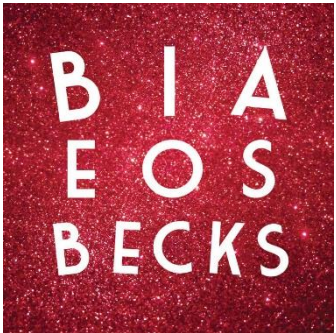





9	Alcaçuz <i>Et Al.</i>	Lança Piau (A Nova Música Piauiense)	2011	Compilação	
10	Aloha Haole	If You Wanna Dance	2014	Álbum	
11	Aloha Haole	The Fucking Summer Rain Fucked Up My Vacation	2015	Ep	
12	Aloha Haole	Double Song Toration	2015	Ep	


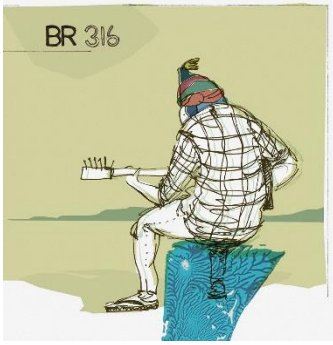


13	Anna Werther	Homônimo	2014	Ep	
14	André De Sousa & The Mojo Band	Homônimo	2012	Álbum	
15	André De Sousa	Scoth No Breu	2016	Single	
16	Anno Zero	Another Pleasant Evening	2004	Álbum	

17	Anno Zero	Another Level	2006	Álbum	
18	Anno Zero	The Next Level	2014	Álbum	
19	Atun	Pré-Demo	Não Identificado	Demo	
20	Atun	Atun Ao Vivo	2011	Bootleg	

21	Audioteipe	Adereços Para(M) O Silêncio	2014	Álbum	
22	Batuque Elétrico	O Mundo É Um Chip	2008	Álbum	
23	Batuque Elétrico	Boa Nova	2011	Álbum	
24	Bedtrip Clube	Homônimo	2008	Ep	
25	Bia E Os Becks	Conto Amor	2013	Ep	

26	Bia E Os Becks	Todo Lascado	2016	Ep	
27	Bill Marte	Homônimo	2008	Demo	
28	Bode Preto	Dark Night	2010	Ep	
29	Bode Preto	Inverted Blood	2012	Álbum	



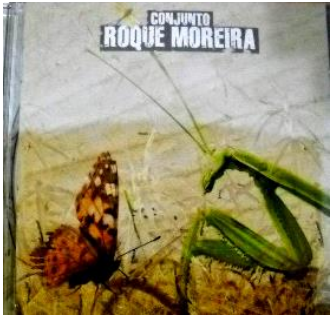



30	Boêmios Errantes	Homônimo	2008	Demo	
31	Br 316	Homônimo	2016	Álbum	
32	Bulldog Jack	Não Identificado	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
33	Cami Rabêlo	Não Identificado	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	

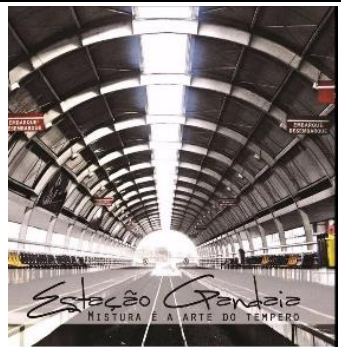
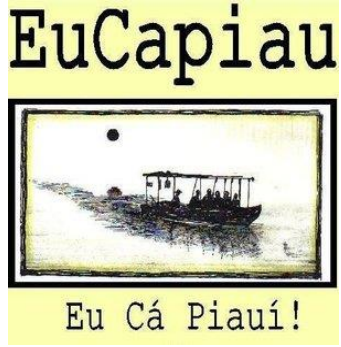


34	Canis Vulgaris	Concordia (Remix Guardia Nova)	Não Identificado	Single	
35	Canis Vulgaris	Dead Man	Não Identificado	Single	
36	Canis Vulgaris	Só Dois (Remix Trincado)	Não Identificado	Single	
37	Canis Vulgaris	T	Não Identificado	Compilação	





38	Canis Vulgaris	Refém Da Sutileza	2010	Ep	
39	Carnaubanos Da Fronteira	Não Identificado	Não Identificado	Bootleg	
40	Caveiras	Não Identificado	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
41	Cigarretes Over	Cabô Cigar	Não Identificado	Álbum	
42	Clinica Tobias Blues	Homônimo	2010	Álbum	



43	Clínica Tobias Blues	Heróis Ressuscitam , Psicópatas Também	2012	Álbum	
44	Conjunto Roque Moreira	Amplitude Modulada	2003	Demo	
45	Conjunto Roque Moreira	Sintonia Da Mata	2006	Álbum	
46	Conjunto Roque Moreira	Ao Vivo Em Teresina	2008	Álbum	

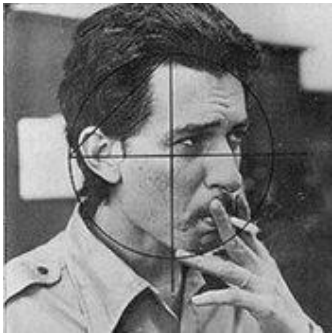
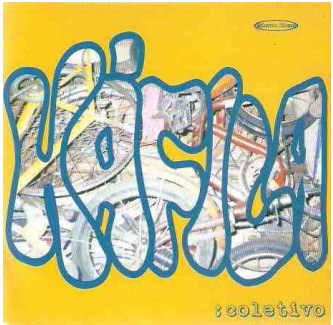


47	Doce De Sal	Recorte	2012	Demo	
48	Doce De Sal	Quem Cresce Em Terê Tem O Sol Como Sina	2014	Ep	
49	Davi Scooby	Pra Vida Toda	2015	Álbum	
50	Edvaldo Nascimento	Rock 30	2015	Compilação	
51	Eletrosilva	Homônimo	2003	Ep	





52	Estação Gandaia	Mistura É A Arte Do Tempero	2014	Álbum	
53	Eu Capiau	Eu Cá Piauí	Não Identificado	Ep	
54	Eufrásia	Quase Sempre	2013	Ep	
55	Eufrásia	Feito De Tempo	2015	Álbum	



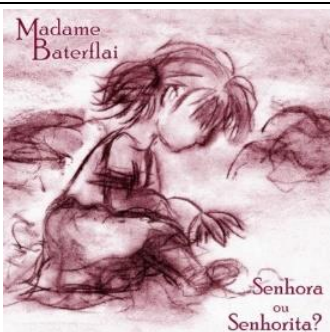
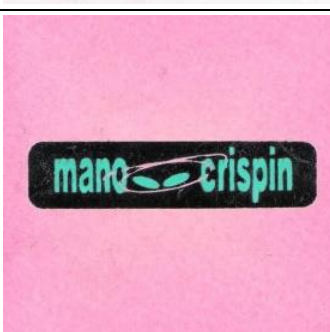
56	Flores Radioativas	Sociedade Retrô	2014	Demo	
57	Fronteiras Blues	Entre O Céu E O Inferno	2015	Álbum	
58	Gramophone	Bota Fé	2006	Ep	
59	Guardia Nova	Quando Chegar	2011	Ep	

60	Guardia Nova	Ep 2	2013	Ep	
61	Guardia Nova	Homônimo	2013	Álbum	
62	Guardia	Imperfei	2015	Álbum	
63	Hugo Dos Santos	Longe É Aqui	2015	Single	





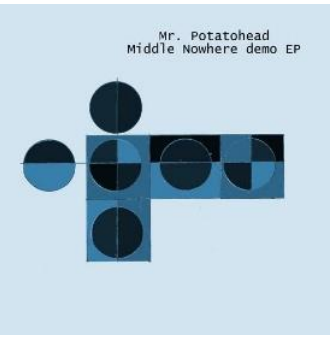
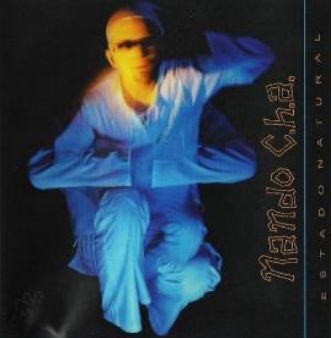
64	José Quaresma	40 Anos Da Morte De Torquato Neto	Não Identificado	Compilação	
65	Káfila	Coletivo	2002	Álbum	
66	Káfila	Playground	2005	Álbum	
67	Karranka	Homônimo	Não Identificado	Álbum	

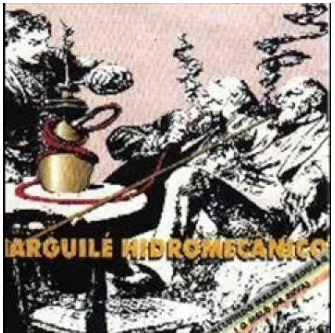

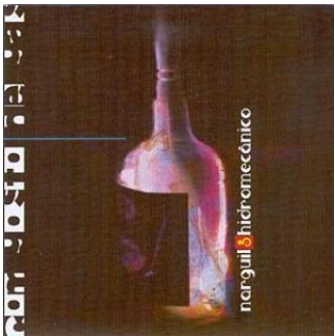

68	Lado 2 Estereo	Liberation	2001	Ep	
69	Lado 2 Estereo	Sambaque Torto E Outros Ritmos	2003	Álbum	
70	Lado 2 Estereo	Samba Bloody Samba	2005	Álbum	
71	La Folie	Pedaço Meu	2015	Single	

72	Long Tomorrow	Sobre O Pleno E O Nada	2016	Álbum	
73	Madalena' Soul	Não Identificado	Não Identificado	Bootleg	
74	Madame Bateriai	Senhora Ou Senhorita?	2005	Álbum	
75	Mano Crispin	Homônimo	Não Identificado	Demo	







76	Mano Crispin	O Homem Do Amanhã	Não Identificado	Álbum	
77	Marlon E Os Brandos	Psicodramatronic	2011	Álbum	
78	Maverick 75	You 'Ll Never Steal My Mind	2012	Single	
79	Maverick 75	Walking Alone	2015	Álbum	


80	Modstock	Psycho Surf	2015	Single	
81	Modstock	Vintage Feelings	2015	Single	
82	Mr Potato Head	Middle Nowhere	Não Identificado	Ep	
83	Nando Chá	Estado Natural	Não Identificado	Álbum	





84	Narguilé Hidromecânico	Homônimo	1998 <sup>296</sup>	Álbum	
85	Narguilé Hidromecânico	Poeirão	2000 <sup>297</sup>	Álbum	
86	Narguilé Hidromecânico	Com Gosto De Gás	2005	Álbum	
87	Narguilé Hidromecânico	Ainda Vivo	2011	Álbum	

<sup>296</sup> Ainda que o disco tenha sido lançado em 1998, é bastante representativo da música que se fazia no início dos anos 2000 em Teresina. Tanto que uma das canções mais citadas pelos agentes entrevistados nesta investigação (Maluco Regulão/ Amor em Pó) está nesse disco.

<sup>297</sup> Idem ao exemplo anterior.






88	Nelson Theresa Café	O Recomeço Do Recomeço	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
89	Nelson Theresa Café	O Segundo Início	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
90	Növa	Homônimo	2004	Demo	
91	Obtus	Sangue No Olho	2002	Álbum	

92	Obtus	Nokku	2013	Single	
93	Obtus	Ver-Ouvir-Calar	2014	Álbum	
94	Origem D3mi	Não Identificado	Não Identificado	Álbum	
95	Os Olivêra	Pirão Regional	2009	Álbum	





96	Os Ordinários	Divulgação Soundcloud	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
97	Os Radiofônicos	Esse Som É Radiofônico	2006	Álbum	
98	Os Radiofônicos	E Aí, Broto?	2012	Álbum	
99	Os Radiofônicos	Beibe	2015	Single	



100	Os Radiofônicos	Você Não Presta	2015	Single	
101	Outros Versos	Homônimo	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
102	Perduvoya ge	Love Desire	2014	Álbum	
103	Preto Kedé	Sinta A Minha África	2016	Álbum	
104	Projeto 28 Dias	Canção Pra Se Perder	Não Identificado	Single	





105	Projeto 28 Dias	Partida	Não Identificado	Single	
106	Projeto 28 Dias	Par	Não Identificado	Single	
107	Projeto 28 Dias	Aonde Você Está	Não Identificado	Single	
108	Rádio Estéril Vinil	Não Identificado	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
109	Ravel Rodrigues	Homônimo	2014	Ep	





110	Regaplanta	Regaplanta Roots	2013	Álbum	
111	Roraima	Coletânea	Não Identificado	Álbum	
112	Sandro Moura	Belas Cores	2011	Demo	
113	Sandro Sertão	Divulgação Soundcloud	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	



114	Sapucaia	Homônimo	Não Identificado	Demo	
115	Skate Aranha	Evil And Dead	2008	Álbum	
116	Severo	Boca Sequência	2016	Single	
117	Taiguara Bruno	Eu Mesmo Sendo Sempre Eu	2013	Álbum	




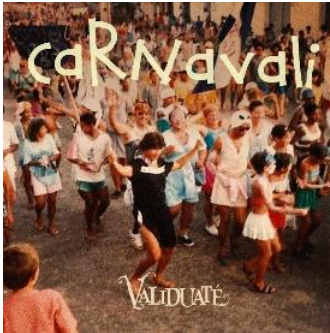
118	Teófilo	Com Fusão	2001	Álbum	
119	Teófilo	Matulão	2005	Álbum	
120	Terê Groove	Pra Levantar A Festa	2015	Álbum	
121	Thiago E	Cabeça De Sol Em Cima Do Trem	2013	Álbum	

122	Threis	Banda Threis Ao Vivo	2013	Compilação	
123	Trincado E A Solução	Todos Os Santos	2012	Ep	
124	Trinco	Até Outro Dia	2010	Ep	
125	Trinco	Margarida	Não Identificado	Single	

126	Ultra Mega Master	Ep 1	2012	Ep	
127	Ultra Mega Master	Two Guys And A Psp	2012	Ep	
128	Undead Electric Hyena	No Words Today	Não Identificado	Ep	
129	Undead Electric Hyena	4 Demos	Não Identificado	Ep	




130	Undead Electric Hyena	I Quit	2014	Álbum	
131	Valcião Calixto	Teoria Do Abacaxi	2015	Single	
132	Valcião Calixto	Foda!	2016	Álbum	
133	Validuaté	Homônimo	Não Identificado	Demo	

134	Validuaté	Pelos Pátios Partidos Em Festa	2008	Álbum	
135	Validuaté	Alegria Girar	2009	Álbum	
136	Validuaté	Este Lado Para Cima	2013	Ep	
137	Validuaté	Carnavali	2016	Ep	

138	Veia Sônica	Homônimo	2005	Álbum	
139	Veia Sônica	Homônimo	2014	Álbum	
140	Violante	Ep 1	2012	Ep	
141	Violante	Ep 2	2012	Ep	



142	Vulgo Garbus	Não Identificado	Não Identificado	Fonogramas Dispersos	
143	Vulgo Garbus	Sonitus	2016	Álbum	
144	V-Road	Homônimo	Não Identificado	Ep	
145	V-Road	Wings Of A Screamer	2013	Álbum	
146	Wake Up, Killer!	Ensaio	Não Identificado	Bootleg	

147	Wake Up, Killer!	Homônimo	2009	Ep	
-----	---------------------	----------	------	----	---